



Gesammelte Aufsätze

über

Musik

von

Otto Jahn.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1866.

Reprinted in agreement with the original
publishers Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

S.B.N. - GB: 576.28160.3

Republished in 1969 by Gregg International Publishers Limited
Westmead, Farnborough, Hants., England

Printed in offset by Anton Hain KG, Meisenheim/Glan
Western Germany

Den treuen Freunden

Rudolf Lipschitz

und

Ida Lipschitz

gewidmet.

Inhalt.

Erinnerung an G. Ch. Apel[1].

Georg Christian Apel ist zu Tröchtelborn im Fürstenthum Erfurt den 21. November 1775 geboren. Unter der harten Zucht seines strengen Vaters, welcher daselbst Organist und Schullehrer war, verlebte der Knabe eine an Freuden nicht reiche Jugend. Von früher Kindheit an füllten musikalische Uebungen und zahllose Rechenexempel den Tag aus; jedes Spiel mit Altersgenossen war streng untersagt, und lockte ihn einmal der warme Sonnenschein in Abwesenheit des Vaters zu den sich auf dem Kirchhof tummelnden Knaben hinaus, so hatte er zu gewärtigen, daß der heimkehrende Vater ihn mit Ohrfeigen und Püffen wieder zur Arbeit hinein trieb. So konnte er denn schon als Knabe die Orgel spielen, während der Vater die festtägliche Kirchenmusik dirigirte, aber selbst dann in steter Furcht vor thätlichen Ausbrüchen seines Zornes auch bei geringen Versehen. Die vielen Rechenexempel, mit denen er gequält wurde, mochten wohl das Auge schärfen für strenge Correctheit auch bei musikalischen Arbeiten, welche ihn später als Componist wie als Lehrer auszeichnete. Nachdem er im Jahre 1790 das väterliche Haus verlassen hatte, um in Erfurt das evangelische Gymnasium zu beziehen, wartete seiner wieder unter den neuen Verhältnissen eine schwere, drückende Zeit. Dürftig, wie er war, mußte er außerordentliche Anstrengungen machen, um nur das Nothwendige zu erwerben; Privatstunden waren schwer zu erlangen und wurden schlecht bezahlt, manche Nacht verging mit

1) Kieler Wochenblatt 1841.

Notenabschreiben meistens für bemittelte Mitschüler. Apel erinnerte sich noch in späten Jahren, daß er für den berühmten Organisten Chr. Heinr. Rink, der damals Erfurt bereits verlassen hatte, Bachs zu jener Zeit noch ungedrucktes wohltemperirtes Klavier abgeschrieben hatte; er fürchtete, übergroße Müdigkeit habe ihn wohl manchen Fehler machen lassen. Dort genoß er noch den Unterricht des später nach Berlin versetzten Bellermann, in dessen Familie gleich gründliches Studium der Philologie und der Musik erblich geblieben ist, und sicherlich legte er durch gute Schulkenntnisse hier den Grund zu der feinen und geschmackvollen Bildung, welche ihn vor vielen seiner Kunstgenossen, namentlich jener Zeit, auszeichnete. Auf die Art und Richtung derselben scheint namentlich die Verbindung mit dem Freimaurerorden, dem er auch in späteren Jahren noch mit Eifer zugethan war, nicht ohne bestimmenden Einfluß gewesen zu sein; sie war eine durchaus freie, rationalhumane. Einer seiner Lieblingsschriftsteller war und blieb Herder. Seine musikalischen Studien machte er bei dem Musikdirector Weimar und Concertmeister Fischer, vor allem aber bei dem hochangesehenen Organisten an der Raths- und Prediger-Kirche Joh. Chr. Kittel (geb. 1732, gest. 1809). Dieser war einer der spätesten Schüler Joh. Seb. Bachs, der einzige, welcher das vorige Jahrhundert überlebt hat. Ergraut in der strengen Weise des alten Meisters, zu dem er mit der größten Verehrung emporsah[1], hielt er auch seine Schüler in scharfer Zucht, und wußte in ihnen mit der Sicherheit und Festigkeit in der Handhabung der Technik gründlichen Respect vor dem, was man Schule nennt, einzuflößen.

Apel wußte durch den angestrengten ehrlichen Fleiß, mit

1) Was Gerber (N. Lex. III S. 58) von Kittel erzählt, daß er ein wohlgetroffenes Oelgemälde von Joh. Seb. Bach verhüllt über sein Klavier gehängt hatte, das er seinen Schülern nur zur Belohnung für besonders gelungene Arbeiten zeigte, das hat mir Apel wiederholt erzählt. Von Kirnbergers ganz ähnlicher Verehrung für ein Bild Seb. Bachs berichtet Zelter eine drastische Geschichte (Briefw. m. Goethe V S. 163 f.).

dem er unter solcher Anleitung sein Talent ausbildete, sich den Beifall seines Lehrers zu erwerben, der ihn als einen echten Schüler anerkannte und förderte; Kittels Empfehlungen hatte er wesentlich sein Fortkommen zu danken. In seinem einundzwanzigsten Jahre wurde er Organist an der Thomaskirche zu Erfurt, im Jahre 1801 zum Musiklehrer am katholischen Gymnasium, im folgenden aber zum Organisten an der Allerheiligenkirche ernannt.

Im Jahre 1804 wurde die Stelle des Organisten an der Nicolaikirche in Kiel vacant. Der Zustand der Musik war damals in jeder Beziehung, wie Zeitgenossen berichten, wahrhaft fabelhaft. Um diesem abzuhelfen, war man vor allem bemüht, die Organistenstelle so zu verbessern, daß man „vom Ausland“ einen Mann berufen könnte, der als Orgelspieler und Musiker gleich ausgezeichnet, die musikalische Bildung der Stadt wahrhaft zu fördern im Stande sein würde. Um einen solchen Mann zu finden, wandte man sich an Kittel, der besonders in hiesigen Landen großes Ansehen genoß, da man ihn bei einem längeren Aufenthalt in Altona als vorzüglichen Orgelspieler und gründlichen Musiker hatte kennen lernen. Davon war die nächste Folge, daß ihm der Auftrag zu Theil wurde zu dem schleswig-holsteinischen Gesangbuch ein neues Choralbuch zu bearbeiten, welches im Jahr 1803 erschienen war. Es lag nahe, einem seiner Schüler das Amt zu übergeben, welches ihn in den Stand setzte, das von dem Lehrer begründete Werk aufzunehmen und fruchtbar zu machen. Kittel empfahl als einen vorzüglich befähigten unsern Apel. „Nicht immer“, hörten wir Harms an seinem Grabe sagen, „werde gerufen, der da berufen sei, und wiederum, nicht immer sei berufen, der da gerufen werde.“ Hier wurde der Berufene auch gerufen; am Ende des Jahres 1804 zog Apel in Kiel ein und fand bald als ausgezeichneter Orgelspieler, als geschmackvoller Sänger zur Guitarre und zum Klavier, als tüchtiger Lehrer die verdiente Anerkennung.

Werfen wir einen Blick auf die Hauptmomente seines nach außen wenig bewegten Lebens, um uns dann zu der Betrachtung seines musikalischen Wirkens zu wenden. Einige Jahre nach seiner An-

kunst heirathete er die älteste Tochter des berühmten Juristen Andr. Wilh. Cramer, Meta, die schon im Jahre 1808 ihm genommen wurde[1]; späterhin verheirathete er sich aufs Neue mit Margaretha Jordan aus Hamburg, welche wenige Jahre vor seinem Tode starb. Bei seiner ausgezeichneten Tüchtigkeit wurden ihm nach und nach mehrere Aemter übertragen, er wurde im Jahre 1810 Stadtcantor, im Jahre 1818 zum Musikdirector an der Universität und im Jahre 1821 zum Musiklehrer am Schullehrerseminar ernannt. Die eigenthümlichen Verhältnisse dieser Anstalt ließen sein Wirken für dieselbe von keiner langen Dauer sein — ohne sein Verschulden; denn er verwaltete seine Aemter mit pünktlicher Pflichttreue, und war seinen zahlreichen Schülern ein strenger und gewissenhafter Lehrer. Von Natur mit keiner sehr kräftigen Gesundheit begabt, kränkelte er in den letzten Jahren seines Lebens, in denen auch eine zunehmende Schwäche des Gehörs ihn belästigte, mehr und mehr, und im letzten Jahre nahm die Krankheit einen schmerzhaften und gefährlichen Charakter an. Ein lange sehnlichst von ihm gehegter Wunsch, daß die Orgel der Nicolaikirche durch eine gründliche Reparatur in einen würdigen Zustand gebracht werden möge, schien endlich in Erfüllung zu gehen. Nach Beseitigung vieler Schwierigkeiten wurde dieselbe beschlossen und Anfang des Jahres 1841 damit begonnen. Seine wiederholt ausgespro-

---

1) Cramer sagt in seiner Haus-Chronik S. 111 f. von dieser Tochter: „Meta, geboren 1789 und gestorben 1808, war verheirathet an den Organisten und Musik-Director Apel, den, Ihr wißt es, ich wegen seiner nie fehlgreifenden musikalischen Declamation, die mir bey keinem Tonsetzer in gleich hohem Grade vorgekommen, eben so hoch stelle, wie ich ihn tadle, daß er mit seinen eigenen Compositionen sich so tief stellt und mit ihnen so kargt, obwohl sie vor tausend Ephemeren des Tages vom Herzen kommen und zum Herzen gehen. Sein Fernando, so vorgetragen, wie er ihn vorträgt, ist ein Meisterstück, und seine Hoffnung und Erinnerung, wem hat sie nicht das Herz bewegt. Möchte er mir sie beim Uebergange zum Jenseits vorsingen! Sein Orgelspiel zeichnet ihn nebenbei aus, und wie sollte es nicht? Ist er doch ein Schüler von Kittel und dieser von Sebastian Bach, und mehr braucht man eben nicht zu wissen.“

chene Ahnung, daß er die neue Orgel nicht mehr berühren werde, wurde wahr. Am 31. August 1841 wurde er von seinen Leiden erlöst und am Tage, nachdem er dahingegangen war, verstummte auch seine Orgel.

Um dem vernachlässigten Zustande der hiesigen Musik gründlich aufzuhelfen, mußte Apel vornehmlich als Lehrer wirken; und zwar zumeist als Lehrer im Gesange und Klavierspiel, seltener im Orgelspiel und in der Theorie. Doch werden seine, wenn auch nicht sehr zahlreichen, Schüler in der Theorie mit dankbarer Anerkennung an die eifrige Theilnahme und gewissenhafte Sorgfalt zurückdenken, mit welcher er ihre Studien leitete und um ein sicheres und stetiges Fortschreiten bemüht war. Er befolgte bei seinem Unterrichte durchaus den Grundsatz, welchen jüngst noch Cherubini an die Spitze seiner Contrapunktslehre stellte, daß der Schüler an die volle Strenge der Regeln zu binden sei, damit er nachher mit Bewußtsein Ausnahmen machen könne. Diese schonungslose Strenge, der Ernst, welcher jeder Tändelei und Flüchtigkeit feind war, und nicht nachließ, bis dem Verlangen des Lehrers Genüge geleistet war, mochte manchem, dem es vornehmlich um Spiel und Unterhaltung zu thun war, herbe scheinen und ihn zurückschrecken, um so mehr, da die Geschmacksrichtung Apels in eben dem Maaße ernst und würdig war. Von dem Vorwurfe der Pedanterie, wie er sich wohl hat vernehmen lassen wollen, war Apel vollkommen frei zu sprechen. Er war ausgezeichnet durch seine ästhetische Bildung, durchaus selbständig und frei in seinem Urtheil, in keiner Weise befangen durch eine trockene Vorliebe für technische Tüchtigkeit, ein warmer Verehrer der großen Meister der Vorzeit, und doch mit gleicher Theilnahme den neuesten Bestrebungen in der Musik sich hingebend. Aber er hielt die Musik hoch als eine Kunst, und verachtete und verspottete jede Entwürdigung derselben, er wollte sie nicht zur Unterhaltung eines schwatzenden Theetisches erniedrigt, nicht als Surrogat einer stockenden Unterhaltung angesehen wissen, und jede Musik, die diesem Zwecke genügen sollte und konnte, war ihm herzlich zuwider. Beim Unterricht suchte er, außer strenger

Correctheit auf richtige Auffassung und wirkliches Verständniß des jedesmaligen Musikstückes zu wirken. Daher war beim Gesange sein Hauptaugenmerk auf richtige Declamation und einfachen, wahren Vortrag — für beides war er selbst Muster — gerichtet, und man darf gestehen, daß vor diesem Bestreben das der technischen Stimmbildung vielleicht zu sehr zurücktrat. Immer waren aber Sicherheit und Festigkeit in Ton und Takt, überhaupt eine allgemeine musikalische Tüchtigkeit treffliche Kennzeichen der Apel'schen Schule. Allerdings konnte eine gewisse Heftigkeit und Bitterkeit, wenn sie auch in der körperlichen Disposition des Verstorbenen so wie in dem Einwirken mancher widriger Verhältnisse ihre Entschuldigung finden, wohl manchen Schüler zurückschrecken; immer trägt aber die Scheu vor der Autorität des Lehrers bessere Früchte, als die Geringschätzung eines schwachen Lehrers von Seiten des eingebildeten Schülers. — Dieselbe Richtung vertrat Apel auch bei den öffentlichen Musikaufführungen, in denen er durch die Wahl guter Musikstücke den Geschmack zu bilden suchte und bei besonderen Gelegenheiten durch seine Auswahl feinen Takt bewährte. Auch um die Ausführung, soweit es die hiesigen Mittel, um deren Fortbildung er keine geringen Verdienste hat, erlaubten, möglichst vollkommen zu machen, wurden von ihm so wenig Zeit und Mühe als Kosten gescheut. Denn im hohen Grade uneigennützig, ließ er alle andern Rücksichten zurücktreten, sobald es die Kunst galt. Es wird noch in gutem Gedächtniß sein, mit welchen Aufopferungen und Anstrengungen jeder Art er zu verschiedenen Zeiten große Musikwerke, wie Händel'sche Oratorien, die Schöpfung, das Weltgericht in einer Weise zur Ausführung brachte, die nach Maaßgabe hiesiger Verhältnisse wohl an Musikfeste erinnern konnte, bis ihn der Mangel an Unterstützung von derartigen Unternehmungen zurückbringen mußte.

Einem wesentlichen Bedürfniß und Haupthemmniß der musikalischen Ausbildung suchte Apel bald nach seiner Herkunft durch Einrichtung einer musikalischen Leihbibliothek abzuhelfen. Der von ihm entworfene Plan war vortrefflich, und mit seiner Musikalien-

kenntniß und seinem Geschmack brachte er eine Sammlung zu Stande, die an Vollständigkeit und Auswahl ihres Gleichen suchte und von ihm mit einer scrupulösen Sorgfalt in systematische Ordnung gebracht war. Allein Apel konnte diese Sache nur vom künstlerischen Gesichtspunkt aus behandeln, sie als Kaufmann rein geschäftlich zu betreiben war ihm unmöglich, und so wurde gerade diese Unternehmung, die so geeignet schien, zu seinem und des Publicums Besten zu dienen, für ihn eine nicht aufhörende Quelle von finanziellen Widerwärtigkeiten und unangenehmen Erfahrungen aller Art, so daß er sich am Ende gezwungen sah, dieselbe fallen zu lassen. Ueberhaupt war es der Zwiespalt seiner durch und durch künstlerischen Natur mit den Anforderungen des täglichen Lebens, vor allem des geschäftlichen Verkehrs, welche ihn so manche bittere Empfindung, so manche Täuschung erfahren ließ, die seine Stimmung mehr und mehr verdüsterten. Wer ihn kannte hat es oft erlebt, wie die Beschäftigung mit der Kunst seinen Geist von allem befreite, was ihn drücken und verletzen mochte. So oft ich, noch in den letzten Leidensjahren, wo er wenig Menschen sah, ihn zu besuchen kam, durfte ich nur das Gespräch auf Musik und Musiker lenken; ich war sicher, daß es nicht nur seine Theilnahme erregte, sondern ihm bald die Heiterkeit und Freiheit des Geistes gab, welche aus innerer Befriedigung hervorgeht. Und in diesen Augenblicken, wo seine wahre Natur sich rein und frei offenbarte, wird er denen gegenwärtig bleiben, welche ihn wahrhaft erkannt haben.

Im weitesten Kreise war Apel gekannt und geschätzt wegen seines Orgelspieles. Es bedarf hier am Ort keiner Berufung, um zu erweisen, wie meisterhaft und ausgezeichnet es war, Jedermann weiß es; doch mag es auch angeführt werden, wie die trefflichsten Meister, A. Romberg, C. M. v. Weber[1] (der an Apel einen

1) Weber, der auf einer Reise nach Kopenhagen im Herbst 1820 sich einige Tage in Kiel aufhielt und in Apels Hause gastliche Aufnahme fand, schreibt an seine Frau (II S. 258): „Apel hatte mir immer versprochen, etwas auf seiner Orgel vorzuspielen, es verzögerte sich aber immer, bis zum letzten Augenblicke; nachdem ich also vollends eingepackt hatte, gingen wir mit noch

Schüler verwies, welchen er selbst nicht annehmen konnte), Clasing, Weyse, Kuhlau u. A., ihn schätzten und anerkannten. Apels Streben war nicht auf lautes Lob gerichtet, und widerwärtig war ihm alles eitle Virtuosenthum mechanischer Fingerfertigkeit und erbetene Lobhudelei. Er suchte auch in keiner Weise sich als Orgelspieler einen Namen zu machen, wie er es sehr wohl vermocht hätte; außer den näher gelegenen Städten, Hamburg, Lübeck, Kopenhagen, besuchte er nur Schweden auf einer Kunstreise, wo denn die verdiente Anerkennung nicht ausblieb. Die Wirksamkeit, welche er als Organist in der heimischen Gemeinde fand, gab ihm die größte Befriedigung; die volle Erfüllung der Pflichten seines Amtes, die würdige Leitung der Musik beim Gottesdienst, nahm ihn ganz in Anspruch und erfüllte ihn ganz. Gewiß war Apel in technischer Hinsicht den bedeutenden Orgelspielern beizuzählen. Er behandelte meisterhaft sein Instrument, dessen Bau er studirt hatte, wie wenige, aber vor sehr vielen zeichnete ihn der Sinn aus, mit welchem er das herrlichste aller Instrumente betrachtete und behandelte. „Spiel ist Spiel" hat Jemand vom Orgelspiel gesagt. Dagegen setzen wir den Ausspruch eines strengen Richters, der von unserm Apel sagte, „ihm sei sein Spiel kein Spiel gewesen, sondern einen hohen, heiligen Ernst habe er in dasselbe gelegt." Nur Würdigem, Hohem, Heiligem sollte die Orgel Ausdruck leihen, fern sollte ihr alles Leichtfertige, Tändelnde bleiben, auch die Erinnerung daran wollte er nicht dulden. So gestattete er einem fremden Orgelspieler nicht, ein Thema aus einer weltlichen Musik zu behandeln. Aber nicht nur äußerlich ehrte er die hohe Würde seines Instruments, sondern mit tiefem Gefühl und feinem Sinn strebte er unablässig, wie er am besten der Andacht diene. Es war ihm ein ernstes Studium, ganz in den Geist der jedesmaligen Gesänge einzudringen,

---

einigen Freunden in die Kirche. Ich kann Dir gar nicht sagen wie feierlich das war. Die schöne gothische Kirche mit dem Vollmond durch die Scheiben und die einsamen Lichter an dem Orgelchor. Die ernsten Weisen die er spielte über den Choral: Befiehl du deine Wege, das alles griff so ineinander, daß es mich sehr hoch spannte."

sie so in sich aufzunehmen, daß er in Vor- und Zwischenspielen ihrem Inhalt vorbereitend, vermittelnd und weiterführend sich anschmiegte und auf geist- und gemüthvolle Weise die schönste Aufgabe des Orgelspielers Kennern und Laien zur Erbauung löste. Doch wozu bedarf es der Worte, um das zu schildern, was Jeder von uns erfahren hat und weiß!

Als Componist ist Apel im weiteren Kreise wenig bekannt geworden. In seinen Anforderungen an sich strenger noch als gegen Andere, unermüdlich im Bessern und Ausfeilen, sah er nicht leicht eine Arbeit für vollendet an und übergab nur ungern seine Compositionen dem öffentlichen Urtheil. Auch für die Orgel hat er wenigstens nichts drucken lassen; seiner Stärke im Phantasiren, wofür er ein bedeutendes, trefflich ausgebildetes Talent besaß, mochte er lieber vertrauen und durch die freie Schöpfung des Augenblicks entzücken, als die wenig dankbare Mühe des Aufschreibens übernehmen.

Mit Vorliebe componirte er nur für Gesang. Eine große Anzahl Lieder, einstimmige wie mehrstimmige, mit und ohne Begleitung, zum Theil für den Gebrauch beim Unterricht bestimmt, waren die Frucht seiner Nebenstunden; von ihnen sind nur wenige bekannt geworden. Gesunde und wahre Auffassung im Allgemeinen, strenge Declamation, Einfachheit und Sangbarkeit sind die Eigenschaften, welche sie auszeichnen. Alles Haschen nach Effect, alles Ueberschwängliche war ihm durchaus fremd, was in ihm lebte einfach und wahr auszusprechen war das innere Bedürfniß, dem er zu genügen strebte. Seiner ganzen Richtung und Stellung gemäß wandte er sich vorzugsweise der geistlichen Musik zu. Indessen verfolgte er hier keineswegs eine Richtung auf strenge Formen und contrapunktische Kunst, wie man dies von einem Enkelschüler Seb. Bachs erwarten könnte. Es scheint, als wenn er auch in Kittels Schule nur die großen Orgel- und Klavierwerke des Meisters habe kennen lernen, die großen Gesangscompositionen waren ihm unbekannt geblieben. Er war auf diesem Gebiet vielmehr Ph. Eman. Bach zugethan, der ja im Gegensatz gegen seinen Vater den Contrapunkt aus der Kirche verbannt wissen wollte.

Auch Apel suchte durch Einfachheit und Klarheit der Melodie den musikalischen Ausdruck des religiösen Gefühls zu einem leicht faßlichen Gemeingut zu machen, gewählte, aber nie gesuchte Harmonie sollte den Eindruck verstärken und erhöhen. Aller Künstelei feind, strebte er vor allem nach Reinheit und edler Würde und verschmähte jeden Schmuck, mitunter vielleicht zu streng. Uebrigens waren Haydn, Mozart[1] und der Beethoven der ersten Zeit die Meister, die ihn künstlerisch eigentlich angeregt hatten. Davon war allerdings kein directer Einfluß auf die Gattung der Musik zu spüren, welcher er sich mit besonderer Vorliebe und unausgesetzter Thätigkeit zuwendete. Dies war der Choral, dessen Ausbildung und Entwickelung er mit großer Sorgfalt studirte, wofür auch eine schöne Sammlung der dahin einschlagenden Litteratur in seinem Nachlaß zeugt. Er mußte bald wahrnehmen, wie wenig ausreichend die hier gebräuchlichen Choralbücher, selbst das Kittel'sche, seien, wie man die alten, kräftigen Melodien durch Veränderungen, Verzierungen, Bearbeitungen entstellt und verwässert, andere gänzlich unwürdige aufgenommen, wie man gar keine Rücksicht auf Uebereinstimmung zwischen den Gesängen und Melodien genommen hatte. Es war daher sein eifriges Bestreben, diesen Uebelständen abzuhelfen; die alten Melodien von störenden Zusätzen zu reinigen, und — was die Sache keiner geringen Mühe und Arbeit war — möglichst auf die ursprüngliche Quelle zurückzuführen, unbrauchbare auszuscheiden, Text und Melodien in Einklang zu bringen und, wo es Noth war, neue zu componiren. Das Resultat langer, gewissenhafter Arbeit war das unscheinbare Choral-Melodienbuch, das zuerst im Jahre 1817 erschien und in hiesigen Landen allgemein im Gebrauch die verdiente Anerkennung gefunden hat. Hier mag nur darauf hingedeutet werden, wie Apels eigene Choralmelodien durch Einfachheit und Würde bekunden, in welcher Weise er die Meister des Kirchengesanges studirte. Allein noch blieb die harmonische Bear-

---

1) Wie noch Kittel durch das Requiem für Mozart gewonnen wurde habe ich auf Apels Gewähr berichtet (Mozart IV S. 737 f.).

beitung der Melodien zurück, sollte die Würde des Kirchengesanges vor ungeschickter Behandlung geschützt sein. Mit unglaublicher Sorgfalt und Treue arbeitete Apel sein vierstimmiges Choralbuch aus, welches für den Chorgesang sowohl als für die Begleitung der Orgel eingerichtet ist. Wenn man erwägt, was es sagen will, bei einem solchen Werk in der Rücksicht auf die verschiedenartigsten Forderungen des praktischen Gebrauchs nicht zu ermüden, einfach zu sein ohne Einförmigkeit, ernst ohne Trockenheit, wird man diesem Werk die verdiente Anerkennung vor den meisten ähnlichen nicht versagen können[1]. Viele Jahre hindurch arbeitete Apel an dem Choralbuch als an einer der Hauptaufgaben seines Lebens, und wurde des Besserns und Feilens nicht müde. Erst im Jahre 1832 hatte er die Freude, die der Herausgabe entgegenstehenden Hindernisse beseitigt, sein Werk gedruckt und bald im Lande verbreitet zu sehen

Eine andere Frucht dieser Beschäftigungen war sein im Jahre 1824 hier aufgeführtes Oratorium Christus. Es war dieses ein eigenthümlicher und interessanter Versuch, eine wahrhaft protestantische Kirchenmusik hervorzubringen. Sein Christus behandelt in vier Abtheilungen Christi Geburt, Lehramt, Leiden und Tod, Auferstehung und Himmelfahrt so, daß der Text aus einer Auswahl der bedeutsamsten Bibelstellen gebildet ist, welche mit passenden Chorälen abwechseln, durch welche die wesentlichen Momente zur anschaulichen Klarheit gebracht werden. Wenn hierin eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Messias erscheinen kann, so ist die musikalische Behandlung dagegen eine ganz verschiedene. Apel wollte nur die Elemente des Gottesdienstes, wie er hier gebräuchlich ist, zu höherer Vollkommenheit fortgebildet in Anwendung bringen, und es sollte dies Oratorium ganz und gar in dem religiösen Bewußtsein der Gemeinde wurzelnd, dasselbe auch in der gebräuchlichen Form aussprechen. Der musikalische Theil des Gottesdienstes sollte hier in möglichster Ausbildung erscheinen, die Zuhörer sollten an dem-

1) Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst I S. 371 ff.

selben einen wahrhaft religiösen Antheil nehmen, es sollte eine Handlung der Gemeinde sein. Zu diesem Zweck bediente er sich der alten Choralmelodien, und behandelte außerdem allen Gesang, der Einzelnen wie des Chors, auf die schmuckloseste, einfachste Weise, nach Maaßgabe der hier üblichen liturgischen Formen, zumeist als Antiphonien, indem er dabei alte durch langen Gebrauch geheiligte Weisen vielfach benutzte. Auf jede kunstvollere Form verzichtete er; ebenso auf den Schmuck der Instrumentalmusik; nur die Orgel, als das Instrument der Kirche, fand Anwendung, zu der an wenigen Stellen noch Posaunen hinzutraten. Das Oratorium machte bei seiner Aufführung tiefen Eindruck, wozu Apels meisterhaftes Orgelspiel nicht wenig beitragen mochte, und es ist zu bedauern, daß es nicht größere Bekanntschaft erreicht hat, allein er war späterhin mit demselben nicht mehr ganz zufrieden, ich konnte ihn nicht bewegen, es mir mitzutheilen, und vor seinem Tode hat er es vernichtet.

Nach Vollendung seines Choralbuches war die Ausbildung und Vervollkommnung der beim Gottesdienste gebräuchlichen Antiphonien seine Hauptaufgabe. Ein Theil derselben ist hier und an andern Orten bekannt geworden, und wer das Vaterunser und die Einsetzungsworte gehört hat, wird eingestehen, daß ein tiefes, wahres Gefühl in seiner Composition sich in innig ergreifender Weise ausspricht; bei näherem Eingehen kann man wohl erstaunen, wie liebevoll und sinnreich der Künstler in das Einzelnste sich versenkt hat. Eine reiche Sammlung von Antiphonien hat er componirt und mit der umsichtigsten Sorgfalt bearbeitet, so daß überall auch auf schwächere Kräfte sowohl des Chors als der Organisten Rücksicht genommen ist. Es war sein sehnlichster Wunsch, dieses Werk gedruckt zu sehen und in ihm ein Zeugniß seines künstlerischen Wirkens zu hinterlassen, vielfache Hemmnisse haben es verhindert. Erst nach seinem Tode habe ich im Jahr 1845 dieses „Kirchliche Antiphonarium, enth. 89 Gesänge für den Prediger am Altar und ein Singechor mit obligater Orgelbegleitung“ herausgeben können.

Ueber

F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Paulus[1].

Mendelssohns Paulus ist so oft aufgeführt, so vielfach besprochen worden, daß es schwer sein würde, Neues über denselben zu sagen. Auch müssen die nachstehenden Zeilen allerdings darauf verzichten, den Kennern und Gelehrten vom Fach neue Aufschlüsse zu gewähren. Hervorgerufen durch einen von verschiedenen Seiten geäußerten Wunsch, bei einer hier in Kiel bevorstehenden Aufführung, über manche Punkte Aufklärung zu erlangen, werden sie indeß auch in weiterem Kreise vielleicht hie und da um so eher Theilnahme finden, als mehrere der in Betracht kommenden Fragen selbst in musikalischen Zeitschriften nicht gehörig ins Auge gefaßt zu sein scheinen. Es wird aber zur richtigen Würdigung dieses Werkes, besonders mit Beziehung auf ähnliche Erscheinungen, von Nutzen sein, etwas genauer den Boden zu betrachten, in welchem es wurzelt.

Es ist bekanntlich eine sehr alte Sitte, die Passion während der Charwoche in der Kirche musikalisch aufzuführen. Die Weise, in welcher dieses noch jetzt durch die Sixtina in Rom geschieht, ist wenn auch nicht die ursprüngliche, so doch eine auf unleugbar sehr alter Tradition beruhende. Eigenthümlich ist derselben die Vermischung des epischen und eines dramatisirenden

---

1) Erschien als „eine Gelegenheitsschrift" Kiel 1842.

Elements. Der betreffende Abschnitt des Evangelium wird nämlich so vorgetragen, daß ein Sänger, gleichsam den Evangelisten vorstellend, alles was Erzählung ist bis dahin, wo Jemand redend eingeführt wird, absingt, da dann ein anderer Sänger ihn ablösend diese Rede vorträgt, worauf jener den Faden der Erzählung wieder aufnimmt. Dieses Princip ist aber nicht in der Ausdehnung befolgt, daß für jede redende Person ein bestimmter Sänger eintrete, sondern die Zahl derselben ist auf drei beschränkt in einer Weise, die deutlich erkennen läßt, nach welchen Rücksichten man so verfahren sei. Vor allem schien es angemessen, die Reden des Heilandes auszuzeichnen, und es ist daher ein Sänger bestimmt, der allein das vorträgt, was Christus spricht. Da auf diese Weise ein dramatisches Element in die Darstellung gekommen war, so fand man es zunächst passend, daß die Magd durch die höher klingende Stimme eines Knaben oder Castraten hervorgehoben werde, allein um einer gar zu großen Mannigfaltigkeit ein Ziel zu setzen, übertrug man dieser (geschlechtslosen) Stimme zugleich alle übrigen Worte redend eingeführter Personen, was die beabsichtigte Wirkung die einzelnen Personen zu individualisiren allerdings so ziemlich wieder aufhob. Indeß bezeugt der Name ancilla (die Magd), welcher noch jetzt diesem dritten Sänger gegeben wird, daß dieses in der That die ursprüngliche Vorstellung gewesen sei. Zu diesen gesellt sich endlich der Chor, welcher das Volk (turba) darstellt, so oft dasselbe redend eingeführt wird. Von diesen vier Theilnehmern an der Darstellung hat nun jeder eine bestimmte Formel, nach welcher er alles, was ihm zukommt, vorträgt. Es ist dies natürlich eine sehr einfache psalmodirende Weise, dem größeren Bestandtheile nach eintönig recitirend, nur gegen das Ende zu einer bestimmten, mehr melodiösen Cadenz sich erhebend. Dem durch feste Tradition geleiteten Sänger ist es anheimgegeben, dieselbe zweckmäßig auf den vorzutragenden Abschnitt zu vertheilen, da der recitativmäßige Charakter derselben gestattet, sie nach Bedürfniß auszudehnen und zu verkürzen. Auch die von della Vittoria (1585) componirten Chorsätze sind kurz und knapp ge-

halten und bewahren denselben typischen Charakter. Hiedurch wird begreiflicher Weise jede individuelle Charakteristik aufgehoben, und jene Vereinigung verschiedener Personen in der ancilla wird dadurch viel bedeutsamer, als es der bloße Klang der Stimme erscheinen ließe. Das dramatische Element tritt als ein äußerliches und kaum halb entwickeltes wieder zurück; die Darsteller mit ihrem typischen Charakter erscheinen mehr als Symbole[1] Es ist einleuchtend, welche untergeordnete Stelle die Musik hier einnimmt, wie sie mehr nur dem Worte Nachdruck und Klang zu geben bestimmt scheint, als daß sie die Tiefe und Wärme des Gefühls zu erschließen vermöchte. Und doch scheint es unzweifelhaft, daß wir hier die Quelle zu suchen haben, aus welcher die tiefsten und bedeutendsten Werke der geistlichen deutschen Musik entsprungen sind[2].

Die protestantische Kirche behielt die Aufführung der Passion in der Kirche bei. So großes Interesse es haben würde im Einzelnen nachzuweisen, wie jene Form sich allmälig umgebildet habe, so sind doch leider die dazu erforderlichen Specialuntersuchungen noch nicht angestellt. Für diesen Zweck genügt die Betrachtung der Passionsmusik von Sebastian Bach, in welcher die großartigste, vollendetste Ausbildung jener Keime, und das protestantische Princip, welches sie ganz und gar durchdrungen hat, klar hervortritt. Wir sehen hier wiederum den betreffenden Abschnitt des Evangelium unverändert zu Grunde gelegt, die Stimme des Evangelisten trägt recitativisch die Erzählung vor, die redend eingeführten Personen so wie der Chor treten selbständig ein. Allein erstlich ist jene Beschränkung auf drei Sänger weggefallen, alle Personen sind selbständig von einander geschieden; sodann, was ungleich wichtiger, ist die Fessel jener starren, typischen Form gebrochen. Mit tiefem Gemüth und der lebendigsten Energie sind die

1) Vergl. Goethe, Briefw. m. Zelter I S. 71 ff.

2) Es wird von Interesse sein auch hier (Anhang I) zu lesen, wie Mendelssohn selbst über eine solche Aufführung an Zelter berichtete.

Worte des Evangelium aufgefaßt, und nicht gebunden durch eine hergebrachte, stets sich wiederholende Form, bestrebt sich der Meister mit einer, durch das große Werk hin nicht ermüdenden, liebevollen Sorgfalt, nicht nur die Individualitäten scharf zu charakterisiren, wie dies zumal in den Chören mit gewaltiger Kraft hervortritt, sondern der gesammten Erzählung in allen ihren Einzelheiten den treffendsten, bezeichnendsten Ausdruck zu geben, und dieses mit einer Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, welche die ergreifendste Wirkung hervorbringen. Die Musik, welche dort ein äußeres Mittel war, erscheint hier in ihrer ganzen, wahren Bedeutung; wir haben ein Kunstwerk vor uns, ganz und innerlichst durchdrungen und belebt durch die Musik. Schon hierin sehen wir also die Ausbildung jener Keime; es ist nun aber noch ein neues Element, ein lyrisches hinzugetreten. Der in solcher Weise durchgebildete Vortrag des Evangelium wird nämlich an den geeigneten Stellen durch den Ausdruck der durch das Wort des Evangelium hervorgerufenen Empfindung oder Betrachtung unterbrochen, entweder so, daß die durch die vernommene Rede erzeugte Stimmung des Gemüthes festgehalten und in längerer Ausführung ausgesprochen werde, oder indem der Betrachtung eine weitere Anwendung und Ausbildung gegeben wird. Je nachdem es erforderlich, geschieht dies durch den Gesang Einzelner oder den Chor, und zwar, wie es der höhere Schwung der Empfindung verlangt, erhebt sich auch der musikalische Ausdruck in diesen Sätzen über das gewöhnliche Maaß, die Musik wird feuriger, massenhafter, breiter, und in ihnen zeigt sich ganz besonders die tiefe Kunst des Meisters. Hier tritt nun die Form des Chorals in den Vordergrund, welcher uns vollends über die echt protestantische Natur dieses neuen Elements aufklärt, wie es sich denn als solches eben auch durch diese Form ankündigt. Denn es ist klar, daß diese Arien und Chöre auf einem ganz andern Princip beruhen, als jene dramatischen Bestandtheile des Evangelienvortrags, daß sie der Ausdruck der Empfindung und Reflexion der Gemeinde sind, deren Theilnahme beim Gottesdienst der Protestantismus verlangt, welche daher auch auf dem Gebiete der Kunst

ihren ideellen Vertreter finden mußte. Am deutlichsten ist dies, wie gesagt, da, wo der Choral eintritt, da dieses die Form ist, in welcher die Gemeinde ihre Gefühle und Betrachtungen ausspricht, allein nicht minder einleuchtend ist es auch da, wo eine andere Form den Bedingungen der Kunst gemäß war. Es ist dies etwas dem antiken Chor analoges, der ebenfalls das ausspricht, was im allgemeinen Bewußtsein lebt und dasselbe vertritt. Daß aber dieselben Mittel der Darstellung für diese verschiedenen Elemente angewendet werden, liegt nothwendig in der Form der musikalischen Kunstwerke, welche das lyrische, dramatische und epische Element neben einander in sich schließen, obgleich dieses die Veranlassung zu manchen Mißverständnissen geworden ist, indem man das Wesen über dem Aeußerlichen nicht beachtete.

Als die Sitte dieser Passionsaufführungen immer mehr vernachlässigt wurde und also der Sinn für die Bedeutung derselben zugleich abnahm, mußte auch eine ähnliche Auffassung geistlicher Musik sich verlieren, und die Bach'schen Werke selbst geriethen in Vergessenheit, der sie ja vor nicht gar langer Zeit erst wieder entzogen sind. Dagegen wurde für geistliche Musik die Form, welche Händel dem Oratorium gegeben hatte, so ziemlich die allgemeine. Diese ist von der besprochenen wesentlich verschieden, wie sie denn auch auf einer ganz anderen Grundlage beruht. Händel wandte sich, nachdem er eine lange Reihe von Opern geschrieben hatte, da die Verhältnisse ihm die Bühne verschlossen, dem Oratorium zu. Er ging dabei von der Form des Oratoriums aus, welche dasselbe in Italien als ein Nebenzweig der Oper — azione sacra im Gegensatz der azione teatrale — erhalten hatte, zur Aufführung bei kirchlichen wie jene bei weltlichen Festen bestimmt. Aber er durchdrang sie mit der gewaltigen Kraft seines männlichen Geistes und schuf ein ihm ganz eigenthümlich Neues. Er erfaßte die von ihm gewählten ernsten Vorwürfe in ihrer für die Menschheit im höchsten Sinne geschichtlichen Bedeutung, und indem er den Chor zum Hauptträger der musikalischen Darstellung machte, gewann er nicht allein für die höchsten Kunstformen ein ergiebiges Feld, sondern

für den Ausdruck des Großartigen und wahrhaft Volksmäßigen die unerschöpflichen Mittel. Die Form, in welcher er meist alttestamentarische Stoffe bearbeitete, war in so weit dramatisch, als bei dem Mangel wirklicher Darstellung diese durch breitere Exposition ersetzt werden kann. Hier hören wir keine Erzählung, alle Personen treten selbst redend auf; dem Zwecke gemäß ist allerdings von eigentlicher Handlung nur so viel da als nöthig ist, um Situationen herbeizuführen, welche zur ausführlichen Darstellung verschiedener Empfindungen und Leidenschaften, wie es die Musik erfordert, Veranlassung geben. Man muß gestehen, daß die gewählten Gegenstände, wie Josua, Samson, Judas Maccabäus u. a. dazu höchst geeignet sind, um so mehr, da die leidenschaftlichen Aeußerungen oft rasch wechselnder Empfindungen bei den Israeliten, in Liebe und Haß, in enthusiastischem Gottvertrauen und muthloser Niedergeschlagenheit, in Freude und Trauer sehr dankbar für den musikalischen Ausdruck sind. Die Bearbeitung des Stoffs ist eine ganz freie, die sich nur in den äußern Umrissen an die heil. Schrift hält, wo es nöthig scheint, abkürzt, ausführt, auch wohl, um das Interesse zu erhöhen, wie z. B. im Josua, eine Liebesepisode einschaltet. Demgemäß strebt auch die musikalische Ausdrucksweise nach dramatischer Charakteristik; nur ist der Vortheil, welcher dadurch, daß keine Action da war, für den Componisten entstand, im Festhalten und breiteren Ausdruck der Empfindung, worin das eigentliche Wesen der Musik besteht, volle Freiheit zu haben, wie sich denken läßt, im vollen Maaß genutzt. In dieser Art ist die Mehrzahl der Händel'schen Oratorien beschaffen; ganz anders freilich der Messias. In diesem ist gar kein dramatisches Element, und eben so wenig kann man ihn episch nennen, kaum daß hie und da ein Faden sich zeigt, der das Ganze äußerlich zusammenhält, das viel mehr auf der inhaltsschweren Kraft seines Grundgedankens basirt, als in historischer Form entwickelt ist. Es ist dieses colossale Werk am ehesten der Verherrlichung des Heilandes durch einen Seher zu vergleichen, vor dessen ahnendem Blick die Zeiten sich vermischen, und der in großartigen, kühnen Bildern Geschehenes

und Gedachtes zu Einem verknüpft. So steht dieses in Conception und Ausführung gleich bewunderswürdige Werk, das auch in seiner Form ein außerordentliches und isolirt stehendes ist, durchaus auf dem individuellen Standpunkt des großen Mannes, nicht auf dem Boden des kirchlichen Gottesdienstes.

Jene dramatisirende Form der Oratorien aber wurde in späterer Zeit, wie gesagt, fast allgemein als Muster angesehen. So wie für Händel außer dem ihm angebornen Ernst auch die Neigung der Engländer für biblische Stoffe bestimmend gewesen sein mochte, so scheint auf der andern Seite das Erkalten des kirchlichen Sinns und ein verflachender Rationalismus zu der allgemeinen Verbreitung derselben beigetragen zu haben. Denn losgelöst von allen Elementen des kirchlichen Gottesdienstes hatte sie einen allgemein humanen Standpunkt eingenommen, wobei die Wahl biblischer Stoffe etwas zufälliges ist. So unterscheidet sich auch Händels Auffassungs- und Behandlungsweise in diesen Oratorien von der ihm sonst eigenthümlichen wesentlich nur insofern als die Natur des Stoffes und der Musik der richtigen dramatischen Charakteristik wegen größeren Ernst und höhere Würde verlangte. Uebrigens ist es dem unbefangenen Hörer nicht schwer zu erkennen, wie manches in diesen Oratorien durchaus weltlich ist und sein soll. Aber man ward durch die Größe und Erhabenheit des gewaltigen Mannes, durch die gediegene Kraft, die Tiefe der Empfindung, durch seine Mäßigung und echten Adel hingerissen, wenn man für Kennzeichen des Kirchlichen hielt, was der Ausdruck seiner Individualität war. Das Mißverständniß ging so weit, daß man sogar seine Technik als das Muster der kirchlichen aufstellte, und da vieles, was ihm oder seiner Zeit eigen, später fremd und herbe erschien, es um deswillen auch für echt kirchlich hielt. So ist es begreiflich, daß trotz des vielfachen Anbaues diese Gattung von Oratorien, so wie sie sich mit der Kirche nie vereinigen konnte (man müßte denn die Aufführungen in der Kirche als Beweis gelten lassen wollen), auch die allgemeine Bedeutung nicht erlangt hat, welche ihr sonst nicht hätte entstehen können. Aber auch die bessern unter den Nacheiferern

Händels, wie B. Klein und Clasing, sind nicht durchgedrungen; die meisten aber, welche diese Bahn gewandelt sind, haben ihre Aufgabe immer äußerlicher erfaßt. Theils entbehrt die dramatische Auffassung jener Mäßigung, welche der Ernst und die Würde des Gegenstandes erfordert, wodurch sie die innere Schranke zwischen Oper und Oratorium aufhoben; theils spricht sich in ihnen eine Weichlichkeit und Zerflossenheit der Empfindung aus, welche ganz jener Kraft und Festigkeit ermangelt, die vor allem Noth thut, um einen über das Weltliche erhabenen Charakter zu geben; theils zeigt sich handwerksmäßige Routine, die alles über den einmal geschnitzten Leisten schlägt, und den Oratorienstil wie eine Art von Decoration behandelt, in ihrer argen Blöße.

Es ist begreiflich, daß man die geistliche Musik wieder auf den Boden der Kirche zurückzuführen suchte, daß man sie auf das Wesen des Gottesdienstes begründete, und indem man die Elemente desselben, soweit sie in das Gebiet der Kunst fallen, ausbildete, ein dem religiösen Gefühl und Bewußtsein der Gemeinde entsprechendes Werk zu schaffen sich bemühte. Man mußte also zu der heil. Schrift und dem Choral, dem Ausdruck der religiösen Empfindung und Reflexion der Gemeinde, als wesentlichen Grundlagen zurückkehren. Als ein eigenthümlicher Versuch, dieses herzustellen, ist das Oratorium Christus von G. Ch. Apel anzusehen, als ein durchaus selbständiges Werk zu einer Zeit entstanden, wo die Bach'schen Passionen noch vergessen lagen, über welches S. 11 f. Näheres gesagt ist.

Wie sehr verschieden von demselben auch Mendelssohns Paulus in vieler Hinsicht sein mag, so ist doch die zum Grunde liegende Ansicht vom Wesen und der Bedeutung der Kirchenmusik dieselbe. Mendelssohn war es, der die Bach'sche Matthäus-Passion am 11. März 1829 wieder zur Aufführung brachte und dadurch den lebendigen Impuls zu erneuertem Studium derselben gab, welches zu der jetzt allgemein gewordenen Kenntniß und Würdigung geführt hat. Läßt sich also schon erwarten, daß Bachs Passionsmusiken auf seine Richtung bedeutenden Einfluß haben, so erweist

sich in der That das Oratorium Paulus, zu dessen näherer Betrachtung wir uns jetzt wenden, als wesentlich auf das oben angedeutete Princip derselben basirt[1].

Paulus ist componirt nach Worten der heiligen Schrift. Es konnte hier nicht, wie bei den Passionsmusiken, ein bestimmter Abschnitt unverändert zu Grunde gelegt werden, sondern es mußten aus der Apostelgeschichte die wichtigsten Züge zu einem vollständigen und klaren Bilde des Apostels ausgelesen und zusammengestellt werden. Da es darauf ankam, in wenigen, gedrängten Situationen das Wesentliche zusammenzufassen, war es unvermeidlich, die Reihenfolge hie und da zu verändern, und das Bedeutsame so zu vereinigen, daß es zu einem anschaulichen, wahren Ganzen sich abschließe. Wer den Text des Paulus mit der Apostelgeschichte vergleicht, wird bald wahrnehmen, nicht nur, mit wie richtigem Takt für die Erfordernisse des musikalischen Kunstwerks, sondern auch mit wie feiner Beurtheilung des Wesentlichen und Gewichtigen diese durchaus schriftgemäße Auswahl und Zusammenstellung gemacht ist. Außerdem sind auch andere Bibelstellen benutzt worden, um die Charakteristik auszuführen und zu vollenden. Wenn in dieser freien Anordnung des Textes nach den Bedürfnissen des Kunstwerks allerdings eine Verschiedenheit von den Passionen hervortritt, so ist doch die Hauptsache beiden gemein,

1) Mendelssohns Vater schreibt an den Sohn, während dieser mit dem Paulus beschäftigt war (Briefe II S. 86): „Man muß aber die Frage anders stellen, und zwar nicht ob Händel heute seine Oratorien componiren würde, wie vor 100 Jahren, sondern ob er überhaupt Oratorien componiren würde. Wohl schwerlich, wenn sie jetzt nur so zu schreiben wären, wie in der neuesten Zeit geschehen ist. Daraus, daß ich Dir das sage, kannst Du entnehmen, wie erwartungsvoll und zutrauend ich dem Deinigen entgegen sehe, welches hoffentlich die Aufgabe der Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln lösen wird, sonst würde die Wirkung eben so gewiß ausbleiben, als die Maler des 19ten Jahrhunderts sich nur lächerlich machen würden, die die Religiosität des 15ten Jahrhunderts mit langen Armen und Beinen und einer auf den Kopf gestellten Perspective wiederherstellen wollten."

daß er streng biblisch ist. Die äußere Behandlungsweise schließt sich ferner genau an die Bach'sche an; die einfache Erzählung bildet die Grundlage des Ganzen, und durch sie werden die redenden Personen als solche eingeführt. Eine Veränderung ist hiebei insofern eingetreten, als die Erzählung nicht ausschließlich von derselben Stimme gesungen wird; sondern je nach dem Charakter des Vorzutragenden, oder wie es die musikalische Wirkung erfordert, tragen verschiedene Stimmen die Erzählung vor. Die redend eingeführten Personen aber treten durchgehends, ganz abgelöst von der Erzählung, rein dramatisch hervor, und nur an wenigen Stellen ist davon eine Ausnahme gemacht. So werden (No. 6) die Worte des Hohenpriesters: „Ist dem also?“ und Paulus' Zuruf: „Stehe auf, auf Deine Füße!“ (No. 32) vom erzählenden Sopran gesungen, und ebenfalls sind die Worte des sterbenden Stephanus (No. 9) von der Erzählung nicht geschieden. Der Grund dieser Abweichung, welche sich Bach nie erlaubt, ist offenbar, daß durch den Wechsel der Stimmen für wenige Worte, die gleichsam einen Theil der Erzählung ausmachen, die Einheit nicht getrübt werden soll. Auch in dem letzten Falle hat der so trefflich gelungene Ausdruck frommer Ergebung festgehalten und durch nichts gestört werden sollen. Wie bei Bach tritt endlich auch hier jenes dritte Element hinzu, das ich als das eigentlich protestantische bezeichnet habe, das der Reflexion, und zwar in der unmittelbaren Theilnahme der Gemeinde, durch welche das Wort der Schrift nicht als ein bloß überliefertes, sondern als das zum Eigenthum der Gläubigen gewordene, in ihnen lebendige sich erweist. Diese findet hier ihren Ausdruck, abgesehen von den Chorälen, welche auf ergreifende Weise eintreten, ebenfalls nur in Sprüchen der Bibel, ohne Zweifel durchaus angemessen, während die eingelegten poetischen Texte bei Bach zum Theil nur zu sehr den Stempel ihrer Zeit tragen und als vergänglich sich bekunden.

Den Kern des Ganzen bildet die Bekehrung Pauli, und die daraus an alle ergehende Mahnung, welche in dem Choral: „Wachet auf, ruft euch die Stimme“ ausgesprochen ist, und dieser

bildet daher auch das Thema der Ouverture. Während er im Oratorium in voller Kraft und Majestät als laute Aufforderung erschallt, so eröffnet er als sanfte, innige Mahnung die Einleitung, und wenn er bald zu verstummen scheint vor dem wehmüthigen, besorglichen Fugato des zweiten Theils derselben, und dem immer bewegteren, wachsenden Rauschen und Brausen, wie die fromme Mahnung zurücktritt vor dem Sorgen und Treiben der Welt, so klingt er doch immer wieder durch, und erhebt sich immer mächtiger und hehrer, bis er zuletzt siegreich alles übertönt. Die Bekehrung, wie gesagt, ist der eigentliche Kern, zu ihr werden wir hingeführt, in ihren Wirkungen erkennen wir ihre Kraft und Wahrheit. Nach dem einleitenden allgemeinen Chor: „Herr, der Du bist der Gott, der Himmel und Erde und das Meer gemacht hat! Die Heiden lehnen sich auf, Herr, wider Dich und Deinen Christ! Und nun Herr siehe an ihr Drohn, und gieb Deinen Knechten mit aller Freudigkeit zu reden Dein Wort!" an welchen sich der Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!" anschließt, werden wir eingeführt in die christliche Gemeinde; ihr einmüthiges Zusammenhalten, ihr fester Glaube auch in der Verfolgung wird uns geschildert. „Die Menge der Gläubigen war ein Herz und eine Seele. Stephanus aber that Wunder vor dem Volk." Falsche Zeugen stellen ihn vor Gericht und erregen das Volk wider ihn: „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte wider Mosen und wider Gott!" Stephanus verantwortet sich; die Sprache der innigen, festen Ueberzeugung, der heilige Eifer erbittert das Volk noch mehr: „Weg, weg mit dem! er lästert Gott, und wer Gott lästert, der soll sterben!" Er aber im Angesicht des nahen Todes „sieht den Himmel offen und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehn." Und nun tönt wie vom Himmel die warnende Stimme: „Jerusalem! die du tödtest die Propheten!" auch jetzt dem verblendeten Volk vergebens. Sie steinigen ihn, er aber knieet nieder und betet: „Herr behalte ihnen diese Sünde nicht! Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!" und entschläft. Alle stimmen wir tiefergriffen mit ein, wenn nun leise der Choral beginnt: „Dir, Herr, Dir will ich

mich ergeben." Gottesfürchtige Männer bestatten Stephanum und klagen um ihn: „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben; denn ob der Leib gleich stirbt, wird doch die Seele leben." Saulus aber, der Wohlgefallen an seinem Tode hatte, wüthet gegen die Jünger: „Vertilge sie, Herr Zebaoth, wie Stoppeln vor dem Feuer!" und zieht gen Damaskus zu weiterer Verfolgung. Sehr richtig ist die Schilderung des verfolgenden Saulus mit großer Mäßigung gehalten; nur eine Arie ist dem Ausdruck dieses zornigen, leidenschaftlichen Eifers eingeräumt, und sie reicht dafür aus. Es würde unser Gefühl beleidigen, wenn wir ihn, den wir als Paulus bewundern, in gleichem Maaße als Saulus mit Schaudern wüthen sehen müßten, und es ist eine weise Mäßigung, die auf das Ausbeuten dieses Contrastes Verzicht leistete. Dagegen ist die ausführliche Schilderung der christlichen Gemeinde und des Märtyrertodes des Stephanus dem Zwecke des Ganzen eben so vollkommen angemessen. Denn eben der feurige und feste Glaube, die treue Liebe, welche Verfolgung und qualvoller Tod nur kräftigen und erheben kann, mußten in ihrer ganzen Kraft und Stärke anschaulich gemacht werden; in ihnen sind die Momente enthalten, welche Pauli Bekehrung erklären; das mächtige Walten Gottes in der christlichen Gemeinde mußte vor allem hervortreten, während es genügte, Saulus' Wüthen nur anzudeuten[1]. — Auf dem Wege nach Damaskus erscheint ihm der Herr, schlägt ihn mit Blindheit und gebeut ihm, in der Stadt seiner Weisung zu harren. Und nun ist die

1) Mendelssohn Briefe II S. 74: „Daß Paulus bei der Steinigung des Stephanus nicht schon auftritt, ist allerdings ein Nachtheil und ich könnte die Stelle an und für sich leicht ändern; aber ich habe durchaus noch keine Art gefunden, ihn dabei auftreten zu lassen, — keine Worte, die er der biblischen Erzählung gemäß hätte sagen können, und mir schien es deshalb leichter, der biblischen Erzählung zu folgen und den Stephanus nur für sich hinzustellen. — Der andere Tadel aber, glaube ich, wird durch die Musik gehoben, indem das Recitativ des Stephanus, obwohl in den Worten lang, höchstens ein Paar Minuten dauern wird, — mit allen Chören dabei bis zu seinem Tode etwa eine Viertelstunde, während es sich nachher, bei und nach der Bekehrung, ausbreitet, obgleich es weniger Worte sind."

Mahnung an ihn ergangen, an ihn, wie sie an alle ergeht. „Mache Dich auf, werde Licht!“ ruft der Chor im feurigsten Schwunge freudiger Begeisterung, „denn Dein Licht kommt. Denn siehe Finsterniß bedecket die Erde und Dunkel die Völker. Aber über Dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über Dir.“ Und mit gleicher Macht und Stärke ruft uns der folgende Choral sein hehres „Wachet auf!“ zu, das wie mit den Posaunen des Gerichts in unser Ohr und Herz dröhnt. Paulus aber demüthigt sich vor dem Herrn und thut Buße: „Herr, sei mir gnädig nach Deiner Güte und tilge meine Sünde! Ein geängstetes und zerschlagenes Herz wirst Du Gott nicht verachten.“ „Denn ich will die Uebertreter Deine Wege lehren, daß sich die Sünder zu Dir bekehren!“ fügt er kräftigen Sinnes hinzu und fleht dann wiederum demüthig: „Herr verwirf mich nicht!“ Ananias empfängt nun den Befehl des Herrn, von Paulus die Blindheit zu nehmen; allein ehe dies noch an ihm erfüllt ist, fühlt sich schon Paulus der Gnade des Herrn, vor dem er aufrichtig Buße gethan, gewiß, er hat das Bewußtsein seiner Sünden und ihrer Vergebung. „Ich danke Dir Herr, mein Gott“, singt er, „denn Deine Güte ist groß über mich und hast meine Seele errettet aus der tiefen Hölle.“ Und die Wahrheit bekräftigend, spricht der Chor den schönen Trost aus: „Der Herr wird die Thränen abwischen von allen Angesichtern, denn der Herr hat es gesagt.“ Darauf kommt Ananias zu ihm und legt die Hände auf ihn, daß er wieder sehend werde; Paulus läßt sich taufen und predigt Christum in den Schulen. Wir aber rufen bewundernd mit dem Chor: „O welch' eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntniß Gottes! Wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege. Ihm sei Ehre in Ewigkeit, Amen!“

Der Chor eröffnet wiederum den zweiten Theil: „Der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christs! denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor Dir, denn Deine Herrlichkeit ist offenbar geworden.“ Er zeigt uns Paulus in der Kraft seines Glaubens, predigend und lehrend unter Juden und Heiden, nicht

achtend der Verfolgung, nicht verlockt durch abgöttische Verehrung, und endlich dem Tode mit festem Sinn entgegengehend, „um des Namens willen des Herrn Jesu.“ Paulus und Barnabas ziehen aus, die Botschafter an Christi Statt, durch welche Gott vermahnet, und der Chor läßt dazu sich vernehmen: „Wie lieblich sind die Boten, die Frieden verkündigen.“ Die Juden aber, die da sahen, wie das Volk zusammenkam, um Paulus zu hören, wurden voll Neid und riefen: „So spricht der Herr: Ich bin der Herr, und ist außer mir kein Heiland!“ und hielten einen Rath, daß sie ihn tödteten, und sprachen unter einander: „Ist das nicht der zu Jerusalem verstörte alle, die diesen Namen anrufen? Verstummen müssen alle Lügner! Weg, weg mit ihm!“ Versöhnend ruft uns dagegen der Chor mit dem Choral zu: „O Jesu Christe, wahres Licht, erleuchte die Dich kennen nicht!“ Paulus aber und Barnabas verkünden, daß sie den Heiden das Wort Gottes bringen werden, welches die Juden von sich stoßen. „Denn also hat uns der Herr geboten: Ich habe Dich den Heiden zum Licht gesetzet.“ Und zu Lystra heilt Paulus einen Lahmen, daß das erstaunte Volk ausruft: „Die Götter sind den Menschen gleich geworden und zu uns hernieder gekommen,“ und ihnen Opfer bringt und anbetet: „Seid uns gnädig, hohe Götter, seht herab auf unser Opfer!“ Da zerreißt Paulus seine Kleider, und springt unter sie und spricht: „Ihr Männer, was macht ihr! wir sind sterbliche Menschen gleich euch, und predigen euch das Evangelium, daß ihr euch bekehren sollt von diesem falschen zu dem lebendigen Gott. Eure Götzen sind Trügerei, eitel Nichts, aber unser Gott ist im Himmel, er schaffet alles, was er will.“ Und bekräftigend wiederholt es nun der Chor: „unser Gott ist im Himmel und schaffet alles, was er will“, und damit vereint sich der Choral: „Wir glauben all' an einen Gott“, und spricht es aus, daß unser geworden ist diese Predigt und dieser Glaube. Das Volk aber erhebt sich im Sturm wider die Apostel, Juden und Heiden: „Hier ist des Herrn Tempel! Ihr Männer von Israel helfet! Steiniget ihn! er lästert Gott!“ Aber der Herr steht ihm bei und errettet ihn; wie seine mahnende Verheißung spricht:

„Sei getreu bis in den Tod, so will ich Dir die Krone des Lebens geben. Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir.“ So verkündet denn auch Paulus der Gemeinde zu Ephesus, wie der Geist ihn heiße sich von ihnen auf ewig zu trennen, und Trübsal und Bande, die seiner harren, zu ertragen um Jesu willen. Vergebens suchen sie in treuer Liebe ihn zurückzuhalten: „Schone doch Deiner selbst! das widerfahre Dir nur nicht!“ Denn er verweiset ihnen ihre Schwäche: „Was machet ihr, daß ihr weinet und brechet mir das Herz? denn ich bin bereit zu sterben um des Namens willen des Herrn Jesu.“ Dann betete er mit ihnen, sie geleiteten ihn in das Schiff und sahen sein Angesicht nicht mehr. Wir aber erkennen es mit dem Chor: „Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, daß wir sollen Gottes Kinder heißen.“ Auch uns ist jetzt Paulus entrückt, wir erfahren seine Leiden und seinen Tod nicht mehr, aber wir haben ihn erkannt als den Mann des festen Glaubens, den er mit freudigem Eifer, mit unbesiegbarem Muth, mit gewaltiger Kraft erkennt und predigt; und wir wissen es, daß „wenn er gleich geopfert wird über dem Opfer unseres Glaubens, so hat er einen guten Kampf gekämpft, er hat Glauben gehalten; hinfort ist ihm beigelegt die Krone der Gerechtigkeit, die ihm der Herr an jenem Tage, der gerechte Richter geben wird.“ „Nicht aber ihm allein“, so schließt der Chor, „sondern allen, die seine Erscheinung lieben. Der Herr denkt an uns und segnet uns. Lobe den Herrn meine Seele und was in mir ist, seinen heiligen Namen! Ihr seine Engel lobt den Herrn!“

Es wird aus dieser Zusammenstellung die Anordnung des Textes klar hervortreten, namentlich auch das Verhältniß der verschiedenartigen Elemente zu einander. Doch mag hier, weil in dieser Beziehung mehrfache Mißverständnisse laut geworden sind, noch einmal darauf aufmerksam gemacht werden, wie das reflectirende Element, wenn es gleich durch dieselben Mittel zur Darstellung gelangt, wie das dramatische, doch ein von demselben wesentlich verschiedenes, rein ideelles ist. Es ist daher ganz verfehlt, die Aeußerungen desselben als einen Theil der Erzählung anzusehen,

nach ihrer dramatischen Rechtfertigung zu suchen, zu fragen (man hat aber so gefragt), wie und von wem man sich denn dies oder jenes damals gesungen denken solle. Man hat hier, wie schon gesagt, nur den Ausdruck der allgemeinen Empfindung, des Gefühls und der Reflexion der Gemeinde zu sehen, deren ideeller Repräsentant der Sänger oder der Chor ist, der hier alle Persönlichkeit abstreift, und mit der Handlung in keinem andern Zusammenhange, als dem innern des Gedankens steht. Dies tritt meistens so klar hervor, daß man sich wundern muß, wie es hat verkannt werden können. So wenn nach der Steinigung des Stephanus der Choral einfällt: „Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben", unterschieden von dem Klaggesang der Christen um Stephanus; oder wenn nach dem leidenschaftlichen, Haß und Verfolgung athmenden Chor der Juden (No. 29): „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte?" unmittelbar der Choral beginnt: „Herr Jesu Christe, wahres Licht, erleuchte die Dich kennen nicht, und bringe sie zu Deiner Heerd', daß ihre Seel' auch selig werd'." Und hier zeigt es schon der Choral, daß die allgemeine christliche Empfindung ausgesprochen werden soll. Nicht minder klar ist es aber auch bei den übrigen Chören dieser Art, wie wenn, nachdem der Herr Paulus erschienen ist, der Chor ausruft: „Mache Dich auf, werde Licht, denn Dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn gehet auf über Dir. Denn siehe, Finsterniß bedecket das Erdreich und Dunkel die Völker! Aber über Dir geht auf der Herr und seine Herrlichkeit erscheint über Dir!" Was ist dies anders als der Ausdruck der freudigen Gewißheit, daß der Ruf des Herrn ergangen ist und ergeht an alle, die ihm dienen sollen, und daß er ihnen sein Licht und seine Herrlichkeit offenbart. Oder, was die einfache Erzählung in sich einschließt, ohne es näher auszusprechen, das drückt der Chor als die darin ruhende allgemeine, als unsere Empfindung aus, wie in den Worten: „Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, daß wir sollen Gottes Kinder heißen", nachdem Paulus von dannen geschieden Ferner, wenn der Chor sich anschließt an das, was im Verlaufe der Erzählung ausgesprochen ist, und dadurch, was als

die Rede des Einzelnen sich kund that, zur allgemeinen, objectiven Wahrheit erhebt und als solche in weiterer Ausführung bestätigt und bekräftigt. So wenn Paulus und Barnabas erklären: „So sind wir nun Botschafter an Christi Statt, denn Gott vermahnet durch uns", und der Chor dazu tritt: „Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen; in alle Lande ist ausgegangen der Schall und in alle Welt ihre Worte"; oder wenn derselbe Paulus Worte aufnimmt: „Aber unser Gott ist im Himmel, er schaffet alles, was er will." Ebenso wenn Paulus singt: „Ich danke Dir Herr, mein Gott! Du hast meine Seele errettet aus der tiefen Hölle", und der Chor dazu ausspricht: „Der Herr wird die Thränen abwischen von allen Angesichtern; denn der Herr hat es gesagt"; und dadurch das subjective Gefühl des Redenden zum objectiven erhebt, das historische als das in uns stets fortlebende bezeichnet. Hier sind die verschiedenartigen Elemente am nächsten mit einander verbunden, ohne eine andere Berechtigung, als die innere der Idee. Und durchaus wahr ist diese Verknüpfung, weil in der That, wie schon gesagt, das Verhalten der christlichen Gemeinde zu dem durch die heil. Schrift Ueberlieferten ist, daß dieses nicht nur ein äußerliches, einmal geschehenes, sondern in dem Gemüthe der Gläubigen fortlebendes, stets sich erneuerndes ist.

Fassen wir jetzt die musikalische Auffassung und Behandlung dieser verschiedenen Elemente etwas näher ins Auge. Die Erzählung ist, wie schon bemerkt, durchaus recitativisch, mit abwechselnden Stimmen, übrigens in der einfachsten Weise, und durchgehends nur mit Begleitung der Saiteninstrumente, welche nur selten über die Bestimmung, dem recitativischen Vortrag die harmonische Basis zu geben, hinaustritt. Hier zeigt sich nun überall das Bestreben mit richtiger, genauer Declamation den einfachsten, angemessensten Ausdruck zu verbinden, der indem er das Einzelne beachtet und würdigt, fern ist von der Monotonie geistlos dahin eilender Recitative, und eben so wenig durch ein zu ängstliches Hervorheben jedes Einzelnen zerstückelt und den Eindruck des Ganzen aufhebt. Durch die wahre und tiefe Empfindung, welche sich

in jedem Recitativ ausspricht, steht auch ein jedes selbständig und eigenthümlich da, während die schmucklose Einfachheit dasselbe nie seinen Charakter verläugnen läßt. An denjenigen Stellen, wo die Erzählung den gewöhnlichen, einfachen Gang verläßt und den Ausdruck höherer Empfindung erheischt, gestaltet sich das Recitativ zur Cantilene, und mehrere dieser Stellen sind unbedenklich zu den schönsten und ergreifendsten des Oratoriums zu zählen. Dann nimmt auch die Begleitung meist einen etwas veränderten Charakter an. Indeß sind dies stets nur vorübergehende Momente, welche nicht durch den ausgeführten Ausdruck einer festgehaltenen Stimmung den Gang der Erzählung unterbrechen.

Bei der Darstellung des dramatischen Elements ist natürlich das wesentliche Erforderniß die wahre, energische Auffassung der Gemüthsstimmung der Redenden, und der lebendige charakteristische Ausdruck derselben. Eben so wenig als die schwächliche Monotonie, die stets und in allen nur den Abdruck einer Persönlichkeit wiederholt, darf hier die flache Charakteristik, welche nur durch äußerliche Mittel zu wirken weiß, sich geltend machen. Von innen heraus muß das Darzustellende erfaßt werden, wenn es als ein wahres erscheinen soll; dann ist auch nicht zu befürchten, daß es, wie man wohl gesagt hat, für das Oratorium zu dramatisch werden möge, was so nur auf einem Mißverständniß beruhen kann. Denn die richtige Auffassung kann nicht etwa zu wahr, zu lebendig sein, sie bedingt auch die Mäßigung, welche die Natur eines solchen Stoffes als nothwendig erfordert, an und für sich. Jene äußerliche Auffassung dagegen, welche ohne Tiefe der Empfindung und Erkenntniß nach äußern Mitteln greift, charakterisirt nicht etwa zu sehr, sondern falsch. Für die Darstellung kommen alle Formen, das Recitativ, der ein- und mehrstimmige Sologesang, der Chorgesang zur Anwendung. Das Recitativ, das sich schon durch die Abwechselung der Stimmen vor der Erzählung auszeichnet, erhebt sich, da es als Rede der unmittelbare Ausdruck der individuellen Stimmung oder Leidenschaft ist, über den ruhigen Charakter des bloß Erzählenden. Es ist daher meistens bewegter, charakterisirt

schärfer das individuelle Gefühl und hebt das Einzelne stärker heraus, es tritt mithin das Cantilenenartige mehr hervor und schließt sich zur gerundeten Form durch Melodie und Takt ab. In derselben Weise ändert sich auch der Charakter der Begleitung, sie wird bedeutsamer und tritt selbständiger hervor, deutet in Vor- und Zwischenspielen die Stimmung näher an und führt sie weiter aus, und wird meist auch durch hinzutretende Blasinstrumente kräftiger und ausdrucksvoller. Als Muster nenne ich hier nur die Recitative des Stephanus (No. 6) und des Paulus (No. 36). In beiden ist die gemeinsame Grundstimmung der unerschütterlichen Ueberzeugung, des frommen Eifers für die heilige Sache, durch das schönste Maaß der sittlichen Kraft gehalten, kräftig ausgesprochen. Nicht minder ist die Verschiedenheit der Individualität deutlich ausgeprägt; hier die weiche Milde, zur Begeisterung erhoben durch die Ahnung des nahen Todes und gekräftigt durch die fromme Ergebung in den göttlichen Willen, dort die feurige Kraft durch Schmerz und Unwillen über die sündliche Verblendung tief erregt. Es würde zu weit führen, nachzuweisen, wie fein dies in die verschiedensten Nüancen des einen Grundgedankens, mit welcher Steigerung, mit wie wahrhaftem Leben ausgeführt ist, und wie darin der Unterschied von der objectiven Ruhe des erzählenden Recitativs hervortritt. Diesem Recitativ als dem einfachsten Ausdruck der Gedanken und Empfindungen des Einzelnen zunächst steht die Arie, in welcher eine höhere Stimmung, nicht nur eine vorübergehende Erregung, welcher der augenblickliche Ausdruck des Worts genügt, sondern eine tiefe, nachhaltige, die ganze Seele bewegende und bestimmende Empfindung, als solche ihren Ausdruck in einer angemessenen, fest begränzten Form findet. Es ist daher vor allem erforderlich, daß diese Seelenstimmung in ihrer wahren Bedeutung aufgefaßt, und auf eine den Charakter des Individuums bezeichnende Weise ausgedrückt werde. In unserm Oratorium sind vier Arien dieser Art, alle gehören dem Paulus an, der seinen Seelenzustand auf diese Weise in den entscheidenden Momenten ausspricht. Man betrachte dieselben, um zu sehen, wie bewunderswürdig sie das leisten, was

so eben verlangt wurde. Die weiche und doch kräftige Stimmung, die wehmüthige Freude des bußfertigen Paulus (No. 18. 20) bedürfen wohl kaum eines weiteren Fingerzeigs, es ist das ein Gemüthszustand, wie ihn jeder erfahren hat. Aber auch die beiden anderen Arien, welche den eifernden schildern, sind nicht minder wahr und ergreifend. Man vergleiche den heftigen, leidenschaftlichen, die Rache des Herrn Zebaoth auf seine Feinde herabrufenden Saulus (No. 12) mit dem nicht minder feurigen Paulus, der die Irrenden zum wahren Glauben bekehren will (No. 36), und man wird inne werden, wie schön und wahr beide charakterisirt sind. Nicht wesentlich verschieden, wiewohl schwächer im Ausdrucke, sind die beiden Duetts (No. 25. 31), in welchen Paulus und Barnabas die beiden in gleicher Weise inwohnende Empfindung auf die einfachste Weise gemeinsam aussprechen. Mit der größten Kraft aber spricht sich natürlich im Chor die Stimmung der Menge aus, und erheischt den bedeutendsten, stärksten Ausdruck. Die Gegensätze der Juden, Heiden und Christen boten hier für eine scharfe Charakteristik die schönste, vom Componisten herrlich benutzte Veranlassung. Der Zahl nach die bedeutendsten sind die Chöre der Juden, in allen spricht sich die leidenschaftliche Erbitterung, der glühende Haß, die Verfolgungswuth in ihrer ganzen Stärke und mit einer höchst bezeichnenden heftigen Hastigkeit aus. Man beachte außer dem gewaltigen „Steiniget ihn!" namentlich den Chor (No. 29): „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte?" wie sich der verhaltene Grimm im hastigen, flüsternden Fragen selbst stachelt zur laut aufschreienden Wuth: „Verstummen müssen alle Lügner!" Dagegen wiederum die feste Zuversicht auf den Glauben ihrer Väter in dem kurzen Chor (No. 28): „So spricht der Herr: Ich bin der Herr, und ist außer mir kein Heiland!" Wie verschieden ist von diesem wilden Feuer der Ausdruck in den Chören der Heiden! welche Klarheit, welche Heiterkeit, welche lebendige Frische! Wie schön der Chor (No. 35): „Seid uns gnädig, hohe Götter!" und wie anmuthig; sie freuen sich ja, daß die Götter den Menschen gleich zu werden und zu ihnen herabzusteigen nicht verschmähen. Aber

wie fern ist er auch von aller Frivolität, wie andächtig und wie fromm; nur freilich in einer ganz anderen Weise (und dies zeugt für die schöne, treffende Charakteristik), als in den beiden Chören der Christen (No. 11. 42). Beide sind der Situation gemäß wehmüthigen Inhalts, aber die Trauer ist gemäßigt durch den Glauben, der die Todten selig preist, „denn ob der Leib gleich stirbt, wird doch die Seele leben." Und so zeigt auch die Wehmuth um den scheidenden Paulus das schönste Maaß; und eben diese Gehaltenheit zeichnet diese Chöre vor den übrigen sehr aus. — In der Kürze mag noch darauf hingedeutet werden, wie trefflich die Behandlung des Orchesters zu dieser Charakteristik mitwirkt; dies geht durch das ganze Werk und kann hier im Einzelnen nicht nachgewiesen werden. Nur beispielsweise bemerke ich, wie in den Chören der Juden scharfe, schneidende Instrumente benutzt worden sind, Oboen und Blechinstrumente, so auch in der ersten Arie des Paulus (No. 12), wo dann der Gegensatz wie in No. 29 des weich und milde instrumentirten Chorals, oder der Arie No. 7, eine wunderbare Wirkung thut. Wie schön schildert die murmelnde Begleitung der Violoncells und Violen zu den Worten der falschen Zeugen das unheimliche, ängstliche Gefühl, mit dem sie ihr falsches Zeugniß ablegen. Ganz eigenthümlich ist dagegen wieder die Instrumentirung der Heidenchöre, und namentlich macht bei dem Opferchor die auffallende Anwendung der Flöte, so wie das bis dahin kaum gebrauchte pizzicato der Saiteninstrumente einen ungemeinen Eindruck. Und hier wäre noch so vieles mit gleichem Rechte zu erwähnen.

Die schwierigste Aufgabe war für den Componisten offenbar in der Erscheinung, welche dem Paulus vor Damaskus wird, gestellt. Eine himmlische Stimme spricht vernehmlich zu ihm, und es mußte also der Eindruck von etwas Außergewöhnlichem, Uebernatürlichem, durch die gewöhnlichen Mittel hervorgebracht werden. Eine, zumal männliche, Stimme durfte diese Worte nicht singen, damit nicht die Vorstellung aufkommen könne, es solle das die wirkliche, körperliche Stimme Christi sein, welche sich vernehmen

ließe. Der volle Chor konnte nicht wohl benutzt werden, weil sich dann diese Worte nicht vor allem übrigen ausgezeichnet, sich nicht als die Stimme von oben dargestellt hätten. Der Componist hielt sich an den allgemeinen Eindruck der Stelle: „da umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel und hörete eine Stimme“, und ließ diese Worte von einem Chor von Frauenstimmen singen[1]. Und in der That machen die Frauenstimmen allein einen so außerordentlichen Eindruck von Klarheit, haben eine so eigenthümliche Kraft, in ihrem Klange liegt etwas so Leidenschaftsloses, Ueberirdisches, daß schwerlich eine geistvollere, wirksamere Auffassung möglich wäre. Dieser Eindruck wird nun durch die eigenthümliche Anwendung der Blasinstrumente noch sehr erhöhet, während die das Recitativ begleitenden Saiteninstrumente das Entsetzen ausdrücken, das diese Erscheinung hervorbringen mußte. Der Chor aber ist an sich durchaus ohne Persönlichkeit und Geschlecht, rein ideell, und ist eben deshalb für den Ausdruck der himmlischen Stimme durchaus passend; daß wir mehrere Singende, und zwar Frauen sehen, kommt dabei gar nicht in Betracht, sondern nur, ob dies Mittel geeignet ist, den angemessenen Eindruck hervorzubringen, soweit dies im Bereich der Kunst liegt. So liegt nichts Widersprechendes darin, daß der Auftrag, welchen Ananias durch eine Erscheinung erhält, nicht ebenfalls vom Frauenchor, sondern von einer Sopranstimme gesungen wird, während die Blasinstrumente in ähnlicher Weise behandelt hinzutreten, um die Art und Weise des Auftrags näher zu bezeichnen. Denn, wie gesagt, ob eine Stimme oder mehrere, ist an sich ganz gleichbedeutend, und es fragt sich nur, ob es angemessen ist, den beabsichtigten Eindruck stärker oder schwächer hervorzubringen. Es ist aber leicht einzusehen, daß die Erscheinung, welche Paulus hatte, vor allem in den Vordergrund treten und jene andere dagegen zurückstehen muß.

---

1) Spohr theilte mir einmal im Gespräche mit, er würde es vorgezogen haben, die Worte der Erscheinung von einem starken Männerchor singen zu lassen, um das Gewaltige, Erschütternde auszudrücken.

Die allgemeine Empfindung wird vornehmlich durch den Chor ausgesprochen, dessen unpersönlicher, ideeller Charakter hier wiederum recht deutlich hervortritt. Nur einige Mal ist dafür die Form der Arie gewählt, wozu die Veranlassung zum Theil in der Form des Textes lag, z. B. wo er eine Aufforderung (No. 27), oder Verheißung (No. 40) enthält. Besonders in der eigenthümlich schönen Arie (No. 7): „Jerusalem! Jerusalem! die du tödtest die Propheten!" tönt uns gleichsam die verklärte Stimme des Propheten entgegen und spricht die rührende Warnung aus. Immer aber ist es die weniger intensive Empfindung, welche sich in ihnen äußert; diese spricht sich in ihrer vollen Macht und Stärke in den Chören aus, wie sich in diesen dann wiederum die vollste Kraft und Herrlichkeit der Kunst offenbart. Hier hört natürlich die individuelle Charakteristik auf, da sie der Ausdruck der allgemeinen Empfindung sind, welche sie in ihrer ganzen Tiefe und Allseitigkeit zu ergründen und zu erschöpfen streben. In ihnen zeigt sich die größte Tiefe der Auffassung, der feierlichste Schwung, das edelste Feuer, die höchste Würde und Erhabenheit, hier entfaltet sich die ganze Kunst in gediegener Fülle der breitesten, massenhaften Ausführung. Die Leidenschaft findet hier keinen Ausdruck mehr, alles Aeußerliche, Zeitliche verschwindet, das religiöse Leben des Christen allein spricht sich in denselben aus, in seiner Kraft, in seiner heiligen Ruhe. Wie in jenen dramatischen Chören das scharfe Hervorheben der charakteristischen Züge in gedrängter Kürze durch den raschen Fortschritt der Handlung bedingt wird, so ist es hier die Aufgabe, die allgemeine Empfindung in ihrer Tiefe, ihrem Reichthum zu erfassen, nach allen Seiten hin auszubilden und zu erschöpfen. Dadurch ist eine wesentlich verschiedene Auffassungs- und Behandlungsweise auch in Rücksicht der Mittel bedingt, und so unterscheiden sich diese Chöre sehr deutlich. Hier ist der wahre Ort für die contrapunktische Arbeit, welche, von Manchen als Künstelei verschrieen, hier ihre Berechtigung findet. Denn das derselben stets zum Grunde liegende Princip ist, aus einem Grundgedanken in strenger Folge die in ihm liegenden Momente zu entwickeln, die größte Mannigfaltigkeit in

steter Beziehung zu dem Einen, dem sie entsprungen ist, zu entfalten. Allerdings muß dieser Grundgedanke einen intensiven Gehalt haben; wenn nicht ein bloßes Spiel mit Formen getrieben werden soll, muß der Meister bis zu dem Grund hinabsteigen, aus dem, wie aus einem verborgenen Keim, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hervorsprießt. Hier aber, wo es gilt, den Ausdruck des gläubigen Gemüths in einem inhaltsschweren Spruch seiner innersten Bedeutung nach zu erfassen, von allen Seiten zu betrachten, in seiner mannigfachen Beziehung auszusprechen, hier ist die contrapunktische Bearbeitung die wahre und natürliche Form. Es leuchtet dies in manchen Fällen selbst für eine äußerliche Betrachtung ein, wie wenn in dem Schlußchor des ersten Theils eine Stimme nach der andern, fortdrängend ohne Rast, ausruft: „O welch' eine Tiefe des Reichthums!" oder wenn im ersten Chor von allen Seiten stets von Neuem der Ruf an's Ohr dringt: „Die Heiden lehnen sich auf!" Wie schön und wie wahr ist die Verbindung zweier Themata: „der Herr wird die Thränen abwischen", und: „denn der Herr hat es gesagt." Denn was dem Worte versagt ist, das vermag die Musik, jene zwieträchtige Eintracht der Empfindungen in der menschlichen Seele darzustellen. Freilich muß der Meister die Eintracht auch in der Zwietracht erkennen; wie denn überhaupt am wenigsten die Musik wähnen darf, durch die Form ohne Gehalt, und werde sie noch so meisterhaft geübt, eine wahre Wirkung hervorbringen zu können. Daher betrachten wir denn als den größten und wesentlichsten Vorzug des Paulus nicht die vollendete Herrschaft über die Technik, obwohl auch diese dem Meisterwerk nicht fehlen durfte, nicht die zahlreichen Züge feiner und geistvoller Auffassung, sondern den Ernst der Empfindung, welche über die Subjectivität des Individuums sich zu erheben, das Allgemeine zu erfassen und mit der Meisterschaft des Künstlers zur Erscheinung zu bringen bestrebt ist, wodurch allein ein Kunstwerk wahr und ewig ist. Damit haucht er seinen Gebilden das wahre Leben ein, daß es uns gemahnt, wenn sie vor uns treten, als habe er nur unser innerstes Gefühl ausgesprochen, als haben die Töne, die jetzt an unser Ohr
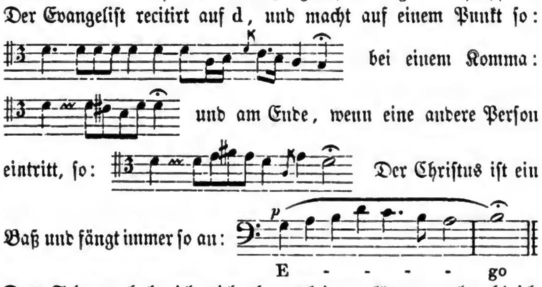
schlagen, nur in uns geschlummert. Es ist damit schon gesagt, daß der musikalische Ausdruck stets einfach und edel sei, und eben in der Wahrheit und Einfachheit der Elemente, aus denen der Meister seine Kunstwerke erbaut, liegt der allgemeine Eindruck und das klare Verständniß derselben. Es ist auch das damit zugleich gegeben, daß auch das Einzelne eigenthümlich und frisch sei, weil es nicht nach einem Formular zugeschnitten, sondern in seinem Wesen erfaßt und demgemäß ausgebildet ist. Und auch das wird, hoffe ich, erkannt werden, daß der Geist, in dem dies Werk geschaffen ist, ein echt protestantischer ist, und darum in dieser Form sich ausgesprochen hat, und die große Bedeutung, welche Mendelssohns Paulus für unsere Zeit hat, liegt nicht zum geringsten Theil darin, daß er sich die Aufgabe gestellt hat, aus den Elementen des protestantischen Gottesdienstes ein musikalisches Kunstwerk zu bilden [1].

1) Mendelssohn Briefe II S. 75 f: „Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann. Vielleicht hast Du mir etwas zu sagen, das mich darüber klarer macht, aber bis jetzt weiß ich nicht — auch wenn ich von der Preußischen Liturgie absehe, die alles Derartige abschneidet, und wohl nicht bleibend oder gar weitergehend sein wird, — wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrirender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege. So ist auch die Bach'sche Passion gewesen; — sie ist als ein selbständiges Musikstück zur Erbauung in der Kirche gesungen worden; — von eigentlich kirchlicher, oder wenn Du willst gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italienischen Sachen für die päpstliche Kapelle, wo aber wieder die Musik nur begleitend ist, und sich der Function unterordnet und mitwirkt, wie die Kerzen, der Weihrauch u. s. w. Meinst Du nun diese Art kirchlicher Musik, so fehlt mir, wie gesagt, der Anknüpfungspunkt, von dem aus ich sie mir möglich denken könnte. Für ein Oratorium aber müßte ein Hauptstoff, ein Fortschritt an bestimmten Personen gegeben sein, sonst wäre der Gegenstand zu unbestimmt; denn wenn Alles nur betrachtend, mit der Hinweisung auf die Erscheinung Christi sein sollte, so wäre die Aufgabe im Händel'schen Messias bereits schön und größer gelöst, indem er von Jesaias anfängt und, die Geburt als Mittelpunkt betrachtend, mit der Auferstehung schließt."

Anhang I. Mendelssohns Reisebriefe S. 176 ff.

„Am Freitag früh, zur Messe, ist die ganze Kapelle ohne Schmuck; der Altar entblößt; Papst und Cardinäle in Trauer. Nun wurde die Passion sec. Johannem gesungen, von Vittoria componirt. Aber nur die Worte des Volks im Chor sind von ihm, das Uebrige wird schematisch abgesungen, wovon nachher. Es kam mir zuweilen denn doch gar zu kleinlich und einförmig vor, mir wurde sehr bös zu Muthe, und eigentlich hat mir auch die ganze Sache mißfallen. Denn eins von Beiden mußte sein: Die Pässion muß uns entweder vom Priester ruhig erzählend vorgetragen werden, wie sie uns der Johannes erzählt; dann braucht kein Chor einzufallen: Crucifige eum, und keine Altstimme den Pilatus vorzustellen. Oder sie muß mir vergegenwärtigt werden, daß mir zu Muth wird, als sei ich dabei und sähe Alles mit an. Dann muß Pilatus singen, wie er mag gesprochen haben; der Chor muß schreien: Crucifige, und das freilich nicht im Kirchenton. Aber dann ist es schon durch die innerste Wahrheit und durch den Gegenstand, den es vorstellt, Kirchenmusik. Dann brauche ich keine „Nebengedanken“ bei der Musik; dann ist mir die Musik nicht „Mittel, um zur Andacht zu erheben“, wie sie es hier wollen, sondern dann ist sie eine Sprache, die zu mir redet, und der Sinn ist eben durch die Worte nur ausgedrückt, — nur in ihnen enthalten. So ist eben Seb. Bachs Passion; aber wie sie es hier singen, da ist es nur was Halbes, weder einfache Erzählung, noch große, dramatische, ernsthafte Wahrheit. Der Chor singt »Barrabam« in eben so heiligen Accorden, wie »et in terra pax«; der Pilatus spricht nicht auf andere Weise, als der Evangelist; und wenn nun der Jesus immer piano eintritt, um doch eine Auszeichnung zu haben, und wenn der Chor recht tüchtig losschreit mit seinen Kirchenaccorden, so weiß man nicht, was das Alles soll. Verzeihen Sie die

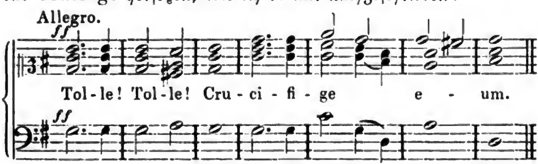
Bemerkungen, ich will nun gleich wieder historisch berichten. Der Evangelist also ist ein Tenor, und die Art des Recitirens ist, wie bei den Lectionen: für Komma, Frage, Punkt eigene Schlußfälle. Der Evangelist recitirt auf d, und macht auf einem Punkt so:



bei einem Komma: und am Ende, wenn eine andere Person eintritt, so: Der Christus ist ein Baß und fängt immer so an: Das Schema habe ich nicht herauskriegen können, obwohl ich mehrere Stellen nachgeschrieben habe, die ich Ihnen zeigen kann; unter andern die Worte am Kreuze. Alle anderen Personen nun: Pilatus, Petrus, die Magd und der Hohepriester sind ein Alt auf G mit diesem Tone:



Die Worte des Volks singt der Chor von oben herab, während alles Andere am Altar gesungen wird. Der Merkwürdigkeit wegen muß ich Ihnen das Crucifige hersetzen, wie ich es mir nachgeschrieben:



Auch das »Barrabam« ist merkwürdig; es sind lauter zahme Juden."

Ueber

Felix Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Elias[1].

Wenn es überhaupt keine leichte Aufgabe ist, ein umfassendes Werk eines großen Künstlers sofort seiner ganzen Bedeutung nach zu würdigen, so wird dieselbe bei der Beurtheilung des Elias in eigenthümlicher Weise erschwert. Noch ist das Grab zu frisch, das den früh vollendeten Meister deckt, um nicht den reinen Genuß an seinem Werke durch die Trauer über seinen Verlust zu trüben. Das ist keine Stimmung für eine unbefangene Beurtheilung, wenn nicht die Erinnerung an sein wahrhaftes, unermüdetes Streben nach dem Höchsten in der Kunst es zur Pflicht machte, in diesem Sinne sein Werk zu betrachten. Dem Jünglinge lege man den Lorbeerkranz auf den Sarg im Angedenken dessen, was er versprach; der gereifte Meister wird nur durch die Achtung und den Ernst geehrt, mit welchem wir seine Schöpfungen wahrhaft zu verstehen bestrebt sind, denn in diesem Verständniß allein liegt die Befähigung, zu beurtheilen, was er gewollt und geleistet habe.

Was ferner die Beurtheilung in mancher Hinsicht erschwert, ist die Jedem sich aufdrängende Vergleichung mit dem Paulus. Da erscheint denn der Elias sogleich in dem Nachtheile des später gekommenen. Der Paulus hat durch seine Auffassung und Behandlungsweise einen wesentlichen Fortschritt in der geistlichen

---

1) Allgem. Mus. Ztg. 1848 S. 113 ff. 137 ff.

Musik begründet und auf ähnliche Bestrebungen unserer Zeit einen entschiedenen Einfluß ausgeübt. Wer vom Elias erwartet, daß er wiederum ein neues Gebiet erschließe, wird sich getäuscht finden. Allein zu dieser Erwartung sind wir nicht berechtigt. Fragen wir aber, ob wir den Meister in diesem Werke auf dem Wege, den er geöffnet, in rüstiger, frischer Kraft, mit demselben feinen Sinne für das Edle und Wahre fortschreitend finden, so antworte ich aus voller Ueberzeugung: Ja. Ich vermag, wenn ich das Oratorium im Ganzen betrachte, keinen Abfall zu entdecken, es spricht die Individualität Mendelssohns klar und bestimmt aus. In der Auffassung und Erfindung, wie in der Behandlung und Ausführung, gewahren wir neben dem eigenthümlich Schönen seines Stils allerdings auch die Schwächen seiner Manier.

Nach einer andern Seite im Nachtheile scheint das neue Oratorium durch die Wahl seines Gegenstandes zu sein: Elias gegen Paulus, wie viel geringer ist das Interesse, das wir für den Elias mitbringen! Darin liegt etwas Wahres, nur soll man sich im Interesse der Kunst hüten, es zu übertreiben. Dieses größere Interesse bedingt hauptsächlich der christliche Standpunkt, auf welchem wir uns befinden, und den Niemand, mag auch die religiöse Ansicht der Einzelnen noch so verschieden sein, verleugnen kann. Nun ist es gewiß ein großer Gewinn für den Künstler, wenn der Gegenstand, den er behandelt, dem Boden und der Atmosphäre der allgemeinen Empfindung und Anschauung in einer Weise angehört, daß ihm das allgemeine Interesse auf halbem Wege entgegenkommt, wie dies hier in religiöser Beziehung der Fall ist; allein der eigentliche Schwerpunkt der künstlerischen Würdigung liegt nicht hier. Jedes Kunstwerk will vor allem als Kunstwerk wirken, nicht durch das, was der Gegenstand, den es behandelt, an sich ist, sondern durch die künstlerische Gestaltung desselben, es wendet sich zunächst und hauptsächlich an die Empfänglichkeit und die Bildung für das Künstlerische. Ein rein stoffliches Interesse zu erregen, wäre es auch das religiöse, ist eben so wenig seine Absicht, als dem bloß sinnlichen Genusse zu fröhnen, der auf der Oberfläche bleibt. Es

kommt daher bei der Beurtheilung des Gegenstandes eines Kunstwerkes nur in Betracht, ob er überhaupt unsere Theilnahme, rein menschlich gefaßt, in Anspruch nehmen und würdig beschäftigen könne, und vor allem, ob er für die künstlerische Darstellung geeignet sei, so daß die in ihm liegenden bedeutenden Elemente auf eine der eigenthümlichen Natur dieser oder jener Kunst angemessene Weise aufgefaßt und dargestellt werden. Die allgemeine Theilnahme, welche wir für den Gegenstand empfinden, zu derjenigen eigenthümlichen auszubilden, welche eine jede Kunst ihrem Wesen nach bedingt, das ist die eigentliche Aufgabe des Künstlers. Ohne einen solchen Kern und Keim allgemeiner Bedeutsamkeit in seinem Stoffe wird derselbe sich freilich vergeblich abmühen und uns seinen Gegenstand nur äußerlich nahe bringen, allein dieser liegt keineswegs allein im Kreise unserer jetzigen Bildung, sondern weit tiefer im Wesen der menschlichen Natur. Der wahre Künstler, der einen jüdischen oder heidnischen Stoff behandelt, muthet uns nicht etwa zu, uns zu Juden oder Heiden zu verleugnen, sondern erfaßt das rein Menschliche desselben, und indem er, ein Kind seiner Zeit, ihn durch freie geistige Thätigkeit neu reproducirt und den ewigen Gesetzen seiner Kunst gemäß gestaltet, macht er ihn zum Eigenthum aller Zeiten, die für Kunst empfänglich sind. Das gilt wie für alle Künste, so auch für die Musik.

Das Oratorium ist seiner Natur und Geschichte nach nicht nothwendig christlich oder kirchlich. Gegenstände des alten Testaments sind sogar von Händel bis in die neueste Zeit mit Vorliebe behandelt worden, und man kann von ihnen im Allgemeinen gewiß nicht sagen, daß sie uns fremd wären. Wir befinden uns auf einem Gebiete, das nach dem Standpunkte der christlichen Bildung nicht nur allgemein bekannt, sondern von höherer Bedeutung, durch die Vorbereitung auf das Christenthum symbolisch ist, und dem Künstler den Vortheil einer sicheren Grundlage bietet, auf welcher er sein Werk aufrichten kann. Dieses symbolische Element, das für die christliche Betrachtung im alten Testamente liegt, tritt auch im Elias durchgängig hervor, theils im Verlauf

des Oratoriums in den Sätzen, welche nicht sowohl die Handlung fortführen, als den ideellen Inhalt dessen, was sonst als äußere Begebenheit erscheint, in einer allgemeinen Betrachtung zusammenfassen, theils ganz entschieden am Schlusse, wo die Hinweisung auf den, der kommen wird, ausgesprochen ist. Mendelssohn hatte neben dem Elias ein zweites Oratorium Christus begonnen, das unvollendet geblieben ist. Es ist möglich, daß beide in einem gewissen Zusammenhange standen, daß in einer bestimmten Absicht der Prophet des alten Bundes Christus vorangehen sollte; indessen gewiß nicht in einer Weise, daß der Elias nicht als ein selbständiges Werk gedacht und zu verstehen sei.

Der Text ist aus den Worten der heiligen Schrift und zwar des alten Testaments zusammengesetzt, sie sind aber freier behandelt als im Paulus, indem sie nicht nur abgekürzt und nach Bedürfniß in anderer Ordnung zusammengestellt, sondern auch insoweit verändert sind, daß die Bibelworte nur die Grundlage des aus ihnen gebildeten Textes abgeben. Dies ist zum Theil durch eine wesentliche Verschiedenheit in der Composition des Textes herbeigeführt. Es ist nämlich das epische Element der Erzählung, welche im Paulus den fortlaufenden Faden des Oratoriums bildet, ganz ausgeschieden, die handelnden Personen werden ohne Weiteres redend eingeführt. Dadurch tritt der Elias in der Form den Händel'schen Oratorien näher, von denen er sich indessen durch das schon angedeutete symbolische Element in manchen Chören und Sologesängen wiederum merklich unterscheidet. Diese Veränderung scheint zum Theil darin begründet zu sein, daß die Beibehaltung der biblischen Erzählung bei diesem Gegenstande als einem alttestamentlichen nicht nothwendig erschien, während sie mitunter in Schwierigkeiten verwickeln würde, theils aus der Ansicht hervorgegangen, daß auf diese Weise das Oratorium an Einheit gewinne und sich rein dramatisch gestalten lasse[1].

---

1) Mendelssohn Briefe II S. 186: „Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstande wie Elias, eigentlich wie jeder aus dem alten Testamente,

Mir ist sehr zweifelhaft, ob hier nicht ein Irrthum obwalte, ob man nicht mit dem Aufgeben des dem Wesen des Oratoriums ganz entsprechenden epischen Elements einen wahren Vortheil für die künstlerische Gestaltung aus den Händen lasse, um einem eingebildeten nachzugehen. Das Oratoriumr ist einer wahrhaft dramatischen Ausbildung nicht fähig. Was man gewöhnlich als dramatische Darstellung bezeichnet, ist dies im eigentlichen und wahren Sinne gar nicht, sondern nur charakteristische Darstellung. Daß die handelnden Personen redend eingeführt werden, ist noch nichts eigentlich Dramatisches, sondern nur ein Mittel lebendiger Darstellung, welche die Situation als eine unmittelbar gegenwärtige erfaßt, dessen sich auch das Epos stets bedient. Und nicht anders verhält es sich mit allen anderen Mitteln einer lebensvollen Charakteristik, welche uns in den dargestellten Gegenstand so unmittelbar hineinführen, daß wir daran Theil zu nehmen glauben, was denn wohl zu dem Irrthum verführt, als fehle zum wahren Drama nur die Scenerie, demselben Irrthum, der aus trefflichen Erzählungen schlechte Dramen macht. Denn bei genauerer Prüfung wird sich ergeben, daß in solchen Fällen der Künstler diese Wirkung nur erreicht, indem er sich der seiner Gattung eigenthümlichen Mittel meisterhaft bedient, und daß gerade das, was scheinbar dramatisch ist, ins Drama verpflanzt ohne Wirkung bleiben würde. Es fehlt aber zum Drama die Hauptsache, Handlung. Denn das Wesen des Drama beruht in der stetig fortschreitenden Handlung, in deren Entwickelung ein Moment das andere nothwendig bedingt, motivirt durch die Eigenthümlichkeit der Charaktere, welche die Handlung tragen. Das Oratorium aber wie das Epos kommt über die Darstellung der Begebenheit in charakteristischen Situationen nicht hinaus. Darin liegt es, daß diese Gattung für die

außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint — die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht — und das Beschauliche, Rührende, nach dem Du verlangst, müßte eben alles durch den Mund und die Stimmung der handelnden Personen auf uns übergehen."

musikalische Darstellung so geeignet ist, denn sie trifft hier mit einer wesentlichen Grundeigenschaft der Musik zusammen. Die stetige Bewegung der Handlung ist nicht im Wesen der Musik, diese drückt vielmehr die Stimmung, die innere Grundlage der Handlung aus, sie ist ihrer Natur nach beharrend, und strebt nothwendig nach einem festen Punkte, von wo aus sie mit einer gewissen Breite nach allen Seiten hin ihren Vorwurf erfüllen könne. Hier aber besitzt sie eine Tiefe und Fülle, einen unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nuancirung, wie keine andere Kunst. Es läßt sich nachweisen, daß in allen Formen, welche die Musik selbständig gebildet hat, dieses Princip sich als das schöpferische bewährt.

Die dichterische Behandlung eines Gegenstandes, welche den Fortschritt der Handlung mehr äußerlich erzählt und als die Veranlassung behandelt, in den Situationen, welche sie herbeiführt, Stimmung und Empfindung der thätigen Personen zu schildern, ist daher für die musikalische Darstellung die geeignetste — und dies ist die Weise des Oratoriums. Je mehr dasselbe sich aber äußerlich dem Drama zu nähern sucht, um so fühlbarer wird es werden, daß ihm das Wesentlichste dazu abgeht. Da es zu einer wirklichen Handlung nicht gelangen, den fortlaufenden Faden einer Begebenheit aber nicht entbehren kann, so wird man zu manchen Künsteleien gezwungen, wenn man die natürliche Form der Erzählung vermeiden will, und eine vollkommene Klarheit und Deutlichkeit doch nicht leicht erreichen. Die ruhigere Erzählung, für welche das Recitativ eine so vortreffliche Form ist, weil es innerhalb seines einfachen, fast typischen Charakters mit der größten Biegsamkeit der feinsten Nuancirung des Ausdrucks zu folgen fähig ist, bildet einen Grund, auf welchem die charakteristisch ausgeführten Situationen hervortreten. Dagegen, wenn Alles den handelnden Personen als selbständige Rede in den Mund gelegt ist, wird eine fortwährende gesteigerte Charakteristik erfordert, die leicht mit dem Gegenstand in Widerspruch geräth oder in Einzelnheiten zerfällt und ermüdet. In wie weit das erzählende Element hervortreten müsse, das hängt allerdings von dem gewählten Stoffe ab, und es

scheint fast, als ob die ganz richtige Wahrnehmung, daß es beim Elias sehr weniger Erzählung bedürfe, das Bestreben hervorgerufen habe, sie ganz zu beseitigen. Dies ist indessen nicht ohne nachtheiligen Einfluß geblieben.

Eine eigentliche Handlung, die sich stetig entwickelt, finden wir auch im Elias nicht, sondern eine Reihe von Situationen, in denen Elias den Mittelpunkt bildet, die von verschiedenen Seiten her seine Eigenthümlichkeit darstellen; in dieser Beziehung auf ihn liegt die Einheit des Kunstwerks. Diese einzelnen Scenen aber mußten nun auch äußerlich mit einander verbunden werden; da das einfachste Mittel der Erzählung verschmäht worden ist, so ist eine gewisse Abgerissenheit die Folge gewesen, welche mitunter bis zur Undeutlichkeit geht, indem man unvorbereitet mitten in eine Situation geführt wird, die man erst im Verlaufe derselben allmählich versteht. Dazu kommt, daß die Musik der individuellen Charakteristik nur bis zu einem gewissen Grade, und der historischen innerhalb ihrer eignen Gränzen gar nicht fähig ist. Was für Mittel sie auch anwenden mag — und es ist hier mit sehr viel Feinheit und Geschick geschehen — Wechsel der Stimme, der Instrumente u. s. w., es reicht nicht aus, eine bestimmte Person von vorn herein zu bezeichnen, die musikalische Charakteristik beginnt erst unter dieser Voraussetzung. Dies trifft vor allem die Nebenpersonen, die nicht selbständig, sondern nur als Hebel wirken die Handlung in Bewegung zu erhalten, sie gelangen zu keiner individuellen Gestaltung, sind daher auch erst im Zusammenhange der Begebenheit erkennbar; so der König, die Königin, auch Obadja; nur die Wittwe tritt in schärferen Umrissen hervor. Dies wird aber zu einem Mangel durch die Anlage, welche sie uns als selbständige Personen vorführt, die nach ihrer Individualität erkannt sein sollen, damit die Situation sogleich klar werde; aus der fortlaufenden Erzählung würden sie sofort bestimmt kenntlich hervortreten.

Um diese zu vermeiden, ist besonders das Auskunftsmittel getroffen worden, das was geschieht, Engeln als Befehl des Herrn an Elias oder als Vorherverkündigung in den Mund zu legen.

Unleugbar gehörte diese unmittelbare Nähe Gottes, dessen Stimme an Elias ergeht, wesentlich zur Charakteristik, und die Engelstimmen sind an mehreren Stellen äußerst wirksam angewendet worden, wie das „Heilig" bei der Erscheinung Gottes, oder der Gesang über dem in der Wüste schlummernden Elias. Denn hier wird ein bedeutendes Moment in der Situation, das die Erzählung nur andeuten könnte, in der vollsten Klarheit und Energie durch sie zur leibhaften Anschauung gebracht. Allein wenn sie nur in einer veränderten Form der Rede den Erzähler vertreten, so ruft dies eine um so viel schlimmere Monotonie hervor, als sie eine künstlich herbeigeführte ist, womit dann der zweite Uebelstand nothwendig verbunden ist, daß die Charakteristik sich nicht durchgehends auf der Höhe erhalten kann, welche wir bei der Einführung von Engeln erwarten. Dies tritt z. B. im ersten Theile hervor, wo dargestellt werden soll, daß Elias während der allgemeinen Hungersnoth auf wunderbare Weise erhalten wird. Der Engel gebietet ihm: „Gehe weg von hier und wende Dich gen Morgen und verbirg Dich am Bache Crith! Du sollst vom Bache trinken und die Raben werden Dir Brod bringen des Morgens und des Abends nach dem Worte Deines Gottes." Daran schließt sich das Doppelquartett: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über Dir, daß sie Dich behüten auf allen Deinen Wegen, daß sie Dich auf den Händen tragen, und Du Deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest." Und unmittelbar fährt dann der Engel fort: „Nun auch der Bach vertrocknet ist, mache Dich auf, gehe gen Zarpath und bleibe daselbst" u. s. w. Hier ist es zu einer eigentlichen Situation gar nicht gekommen, man ist nur über ein Factum des Zusammenhangs wegen unterrichtet worden, die Erscheinung der Engel ist reine Maschine. Wie zu erwarten, ist das auch auf die musikalische Gestaltung nicht ohne Einfluß geblieben, man vermißt hier den höheren Schwung. Offenbar wäre die einfache Erzählung hier das Rechte gewesen.

Ich gehe nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu einer näheren Charakteristik über.

Das Oratorium fängt unmittelbar mit der Prophezeiung des Elias an, der jahrelange Dürre verheißt, ein Recitativ von Blasinstrumenten begleitet, mit dem vortrefflich gelungenen Ausdrucke des feierlichsten Ernstes. Daran schließt sich die Ouverture, die also nicht zum Ganzen die Einleitung bildet, sondern zu der nun folgenden Situation — der Fluch geht in Erfüllung. Die Bässe beginnen mit dem Thema, das eine schwere, dumpfe Gedrücktheit ausspricht, dazu klagende Töne weniger Blasinstrumente. Dieser Gedanke ist die Grundlage des meisterhaft durchgearbeiteten Satzes, er verschwindet nie, in den verschiedensten Wendungen und in fortwährender Steigerung führt er durch die Stufenleiter der Empfindungen bei der schrecklichsten Noth, Klagen, Murren bis zur Verzweiflung und Empörung. So leitet die Ouverture in den Chor über: „Hilf Herr! willst Du uns denn gar vertilgen!" in dem der Jammer des verschmachtenden Volks nach Hülfe schreit. Während zwei weibliche Stimmen klagen: „Zion streckt ihre Hände aus, und da ist Niemand, der sie tröste", singt der Chor, abwechselnd die Frauen- und Männerstimmen, unisono: „Herr, höre unser Gebet!" in einer unverändert wiederkehrenden Weise, wodurch dieser Satz etwas Düsteres, zugleich aber einen eigenthümlichen liturgischen Charakter bekommt. Da ruft Obadja (Tenor) dem Volke zu: „Zerreißet eure Herzen und nicht eure Kleider", und in einer einfachen Arie von weichem Gefühlsausdruck: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet, so will ich mich finden lassen, spricht unser Gott." Von großer Wirkung ist dann der Chor, der stürmisch einfällt: „Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser!" und mit denselben Tönen, mit welchen Elias den Fluch aussprach: „der Fluch ist über uns gekommen, er wird uns verfolgen bis er uns tödtet." Die heftige Leidenschaft wird zu schwerem Ernst bei dem Gedanken an den rächenden Gott: „Denn ich, der Herr Dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsuchet der Väter Missethat an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied derer, die mich hassen", der mit den Worten: „und thue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich lieb haben und meine Gebote halten", sich

losringt von dem trüben Druck und immer höher und mächtiger zu freudigem Vertrauen emporwächst.

Diese ganze zusammenhängende Scene ist im Ganzen wie im Einzelnen meisterhaft zu nennen; sie ist aus einem Guß und einer Stimmung, die in verschiedenen Nuancirungen geschildert wird, im richtigen Gleichgewichte der einzelnen Motive, mit einer fortwährenden Steigerung von der tiefsten Wahrheit; sie ist fein angelegt und groß ausgeführt. Wir hören den Fluch aussprechen, wir sehen ihn in Erfüllung gehen, wir fühlen in dem Jammer des Volks auch seine Schuld, und daß der Herr, der diese Noth über sie gesandt, sie auch wieder von ihnen nehmen wird. Dadurch ist man darauf vorbereitet, daß nun Elias, der wie eine dunkle Wetterwolke geheimnißvoll erschienen war, wieder hervor trete und den Fluch löse.

Zunächst werden wir aber mit Elias in die Wüste und dann zu der Wittwe geführt, deren Kind er wieder ins Leben ruft. Eine Arie drückt die Seelenangst der Mutter um den Sohn aus, der vor ihren Augen stirbt, sie fleht Elias um Hülfe an, an deren Möglichkeit sie selbst verzweifelt. Sein Gebet giebt dem Knaben das Leben wieder, da erkennt sie in ihm den Propheten Gottes und ruft mit ihm: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet!“ was der Chor aufnimmt und ausführt.

Man wird wohl nicht fehlgreifen, wenn man den Grund, weshalb diese Episode hier eingeschoben ist, hauptsächlich in dem Bestreben sucht, einen Gegensatz gegen die massenhafte, breite Behandlung der ersten Scene zu erlangen, der auch dem was folgt, wo wieder eine ähnliche Darstellungsweise nothwendig war, die frische Wirkung sichern soll. Hier aber hätte diese Rücksicht vor höheren Gründen zurücktreten sollen. Die Episode schwächt vielmehr den Eindruck dessen, was voranging, und schadet dem Folgenden. Die allgemeine Noth ist uns in so mächtigen Zügen vor die Seele geführt, daß die ausgedehnte Schilderung des Jammers einer Einzelnen nothwendig dagegen abfällt. Wir sind durch die Steigerung der Empfindungen bereits auf den Punkt hingeführt,

wo eine Wendung geschehen muß; daß nun erst etwas Anderes eintritt, stört den Gang unserer Empfindungen, wir werden erkältet, und wenn jene Wendung nachher wirklich erfolgt, so erscheint sie unserem Gefühle nicht mehr nothwendig motivirt, es wird ein neuer Ansatz gemacht. Namentlich durfte Elias nach jener großartigen Prophezeiung uns nicht zuerst in dieser Weise erscheinen, er mußte gleich mächtig wieder auftreten; das Wunder, das er hier thut, tritt zu sehr gegen jenes zurück, es kann nicht einmal als Vorbereitung darauf gelten. Es kommen noch einige Bedenken hinzu, die in der Episode selbst liegen. Sie ist zu lang ausgesponnen, in der Schilderung des Jammers der Wittwe, wie in der Darstellung des Wunders selbst. Dies beruht in dem an sich richtigen Verlangen des Musikers, eine breite Grundlage zu gewinnen, um den Ausdruck der Stimmung durch mannigfache Nuancirung, durch Gegensätze reich und voll zu machen und fortwährend zu steigern. Allein hier war für eine breite Ausführung nicht der Ort, und die ganze Partie wäre deshalb besser fortgeblieben. Dazu kommt, daß der lang ausgesponnene Jammer der Mutter etwas Peinliches für das Gefühl hat. Die Kraft des Wunders aber wird geschwächt dadurch, daß Elias dreimal sein Gebet wiederholt, ehe es Erhörung findet. Die musikalische Steigerung, durch die Einreden der ungläubigen Wittwe erhöht, ist vortrefflich, aber im Zusammenhange des Ganzen ist sie hier nicht wohl angebracht; um so weniger, wenn man erwägt, daß sich dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets wiederholt, als Elias regnen läßt. Dort ist sie in der Situation begründet und von der größten Wirkung, um die allgemeine, ungeheure Spannung auszudrücken; hier durfte sie nicht einer untergeordneten Wirkung halber vorweggenommen werden. Diese Schwächen zeigen sich auch in der musikalischen Behandlung, und ich gestehe, daß mir diese ganze Partie als die am wenigsten gelungene erscheint. Einzelne Züge sind fein und schön, im Ganzen aber finde ich hier mehr äußerliche Auffassung einer unruhigen Leidenschaftlichkeit, als innere Tiefe und Wärme, die Motive sind nicht groß und bedeutend, die ganze Darstellung

etwas hastig. Man wird, weil Aehnliches sich in Opern nicht selten findet, vielleicht geneigt sein, diese Weise dramatisch zu nennen, wie man das Wort oft entschuldigend oder tadelnd gebraucht; mit demselben Rechte würde man Decorationsmalerei die dramatische nennen. Erst in dem Chor tritt wieder der edle Charakter ungetrübt hervor, die Unruhe der vorhergegangenen Scene klingt nur in der bewegten Figur der Saiteninstrumente noch durch und wird von einem schönen Gefühle frommer Freudigkeit beherrscht und versöhnt.

Nun erst verkündet Elias, daß er sich dem Könige zeigen wolle, und der Herr regnen lassen werde auf Erden. Das Recitativ entspricht der Eröffnung, sehr schön ist die Wendung, mit welcher ausgedrückt wird, daß jetzt der Fluch gelöst werde. Elias tritt vor den König und in lebhaft bewegter Rede, an der das Volk in kurzen Sätzen Theil nimmt, fordert er die Priester Baals heraus: „wessen Gott mit Feuer antworten wird, der sei Gott.“ Und nun folgt in stetig fortschreitender Entwickelung bis zum Schlusse des ersten Theils eine Scene voll Kraft und Leben.

In einem lebhaft bewegten Gebet, Anfangs zweichörig, nur von Blasinstrumenten begleitet, dann zu einer rauschenden Begleitung von Saiteninstrumenten meist unisono singend, rufen die Baalspriester zu ihrem Gott um Feuer. Auf den höhnenden Zuruf des Elias wiederholen sie ungeduldig mit erhöheter Lebhaftigkeit ihren Ruf, der sich, als wiederum Elias sie verhöhnt, weil er erfolglos bleibt, zu einem wahren Sturme steigert. Als aber der wiederholte Aufschrei: „Gieb uns Antwort!“ von Generalpausen unterbrochen, keine Wirkung hat, da spricht Elias: „Kommt her alles Volk zu mir!“ Diese Chöre sind vielleicht etwas zu weit ausgeführt, übrigens von großer Frische und Lebendigkeit, und erinnern im Allgemeinen an die Chöre der Heiden im Paulus und an einige in der Antigone, ohne bestimmte Anklänge im Einzelnen. In allen herrscht ein eigenthümlicher Ausdruck einer enthusiastisch erregten Sinnlichkeit, die aber von Weichlichkeit und Ueppigkeit entfernt, durchaus ernst, ja mitunter eher herbe erscheint. Von

großer Wirkung ist der sich steigernde Fortschritt in den drei Chören von dem seines Sieges gewissen, ja übermüthigen Vertrauen, das in fröhlicher Heiterkeit die Götter anruft, zur ungestümen, leidenschaftlichen Herausforderung, und endlich bis zur Verzweiflung, die sich in ihrer Wuth gegen die Götter selbst wendet. Dagegen bilden die höhnenden Reden des Elias, und zuletzt die einfache Würde, mit der er das Volk zu sich ruft, einen vortrefflichen Gegensatz. Nun wendet er sich im Gebet zu Gott, daß er sich ihm und allem Volk offenbare, mit einem Ausdrucke innigster Frömmigkeit und festen Vertrauens, der nicht trefflicher gelungen sein könnte. Ein Soloquartett, das fast ganz ohne Begleitung gesungen wird: „Wirf Dein Anliegen auf den Herrn, der wird Dich versorgen", objectivirt gewissermaaßen diese Seelenstimmung des Elias und giebt ihr eine höhere Beglaubigung; höchst einfach und klar, und eben so innig im Ausdruck, ist es ganz choralartig gehalten. Denn des eigentlichen Chorals hat sich Mendelssohn im Elias auch bei Betrachtungen allgemeinen Gehalts enthalten, und nur einigemal auf die Form des Chorals wie hingedeutet. Ohne Zweifel ist dies geschehen, um nicht in den alttestamentarischen Stoff ein Element hineinzutragen, das seiner ganzen Form nach demselben fremdartig ist; und allerdings hätte die ganze Anlage des Oratoriums entschiedener symbolisch sein müssen, um dasselbe zuzulassen. Vielleicht würde eine rücksichtslos strenge Kritik sich selbst gegen dieses Quartett kehren, wenn sie nicht durch die einfach schöne Wirkung desselben, die etwas wahrhaft Reinigendes hat, entwaffnet würde.

Auf Elias' Bitte, die einen eigenthümlich feierlichen, der ängstlichen Spannung entsprechenden Ausdruck hat, fällt das Feuer herab. Mit dem Donnerschlage, der es begleitet, ruft das Volk aus: „Das Feuer fiel herab! die Flamme fraß das Brandopfer!" und beugt sich vor dem Herrn, dem einigen Gott. Der Chor ist Anfangs sehr lebhaft bewegt, und erinnert in den Figuren der Singstimmen an die Weise Händels; er schließt mit einem ernsten Grave. Auf Elias' Befehl werden die Priester Baals ge-

schlachtet, und nun zeigt er sich mit der Heftigkeit eines glühenden Eiferers: „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer, und wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt?" Die Arie ist voll leidenschaftlicher Erregung und Zorn, in ungestümer, rastloser Bewegung, sie verlangt einen Sänger von eben so kräftiger als ausgebildeter Stimme. Sehr schön wird dann dieser zornige Eifer durch ein Altsolo gemäßigt, in dem sich in rührender Einfachheit der Schmerz über die Abtrünnigen ausspricht: „Weh ihnen, daß sie von mir weichen! sie müssen verstoßen werden!" wodurch auf die Gnade dessen, der den Reuigen verzeiht, hingewiesen wird.

Nun wendet sich Obadja an Elias, daß er von Gott Regen erflehe, und dieser betet mit dem Volke zu ihm. Dann schickt er den Knaben aus, daß er nach Regen schaue. „Ich sehe nichts! der Himmel ist ehern über meinem Haupte." Und wiederum betet Elias mit dem Volke zum Herrn, dieselbe Antwort, und zum dritten Male dieselbe Antwort. Da ruft Elias in der höchsten Begeisterung inbrünstigen Gebets: „Gedenke Herr an Deine Barmherzigkeit!" und der Knabe antwortet: „Es gehet eine kleine Wolke auf aus dem Meere wie eines Mannes Hand. Der Himmel wird schwarz von Wolken und Wind, es rauscht stärker und stärker!" Jubelnd ruft das Volk dem strömenden Regen entgegen: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich." Die musikalische Darstellung dieser Scene ist vortrefflich gelungen und von größter Wirkung. Die Spannung, welche durch die wiederkehrende, monotone Antwort des Knaben mit dem hartnäckigen c der Oboe erregt wird, die Steigerung in dem flehenden Gebete, die sich bis zum höchsten Schwung erhebt, der nahende Regen, und endlich der überraschend einfallende, kräftige Dankesruf des Chors sind aus einem großen Gusse, und durch weises Abwägen der Mittel wird in durchaus einfacher Weise eine außerordentliche Wirkung erreicht.

Die schwungvolle Stimmung wird in dem Schlußchore, der sich an Elias' Worte: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich!" unmittelbar anschließt, festge-

halten und gesteigert. Obwohl allgemein gehalten, bekommt er doch durch die Veranlassung, aus welcher er hervorgeht, eine eigenthümliche Färbung, die namentlich in der reichen und vollen Begleitung hervortritt. Zu dem einfachen: „Dank sei Dir Gott, Du tränkest das durst'ge Land", das immer wieder mächtig durchtönt, tritt das rauschend bewegte: „Die Wasserströme erheben sich, sie erheben ihr Brausen, die Wasserwogen sind groß und brausen gewaltig" hinzu, das seinen Gipfel in den Worten erreicht: „doch der Herr ist noch größer in der Höhe." Die überraschende Harmonie, die sich hier aufbaut und in dreimaliger Wiederholung sich steigert, ist von wahrhaft großartiger Begeisterung und hebt diesen Chor auf eine nicht gewöhnliche Höhe.

Der zweite Theil beginnt mit einer Sopranarie. Die sanft mahnende Klage: „Höre Israel, höre des Herrn Stimme! Ach, daß Du merktest auf sein Gebot!" wird zum feurigen Aufrufe: „Ich, ich bin euer Tröster. Weiche nicht, denn ich bin Dein Gott, ich stärke Dich!" Ein lebhafter Chor, frisch und kräftig, fällt unmittelbar ein und führt die Stimmung fort: „Fürchte Dich nicht, spricht unser Gott, fürchte Dich nicht, ich bin mit Dir." Es ist eine schöne Steigerung in diesen Sätzen, die sich vortrefflich zu einer Einheit abschließen; wie die Stimmung kräftiger, schwungvoller wird, wächst die Bewegung, die Motive werden größer, die Behandlung breiter, massenhafter, was namentlich auch von der Instrumentation gilt, die Anfangs fein und zart zu glänzender Pracht gesteigert wird. Uebrigens tragen sie einen ganz specifisch Mendelssohn'schen Charakter, namentlich der Chor, in dem mitunter Reminiscenzen an Früheres vorkommen, wie z. B. die Trompeteneinsätze, obwohl keine genaue Uebereinstimmung vorhanden ist, mit der Weise, wie sie im Paulus in dem Chore: „Mache Dich auf, werde Licht!" angewandt werden, sehr verwandt sind.

Wir sind durch diese Einleitung in die Stimmung versetzt, auf welcher das nun folgende Recitativ des Elias beruht, der ohne Menschenfurcht im Vertrauen auf Gott vor den König tritt und ihm die Strafe verkündigt, die ihn und sein Volk treffen wird.

Eigenthümlich, ernst und fest und zugleich geheimnißvoll ist die Verkündigung gehalten: „Denn der Herr wird Israel schlagen, wie ein Rohr im Wasser bewegt wird, und wird Israel übergeben um eurer Sünde willen." Unmittelbar daran schließt sich eine lebhaft bewegte Scene, worin die Königin das Volk aufregt gegen Elias, das nach einigen Wechselreden, in einem stürmischen Chor — der übrigens in der ganzen Behandlungsweise an ähnliche im Paulus erinnert — den Tod des Elias verlangt. Es ist dies eine von den Scenen, welche den Schein des Dramatischen haben, während sie in der That ganz undramatisch sind; die Charakteristik derselben ist allerdings lebhaft, und beruht hauptsächlich auf der geschickten Benutzung gewisser Momente der Situation, welche ihre Wirkung nicht leicht verfehlen; so der rasche Wechsel kurzer Reden der Königin und des Volks, die verschiedene Betonung der Ausrufe in den verschiedenen Stimmen u. dgl. m., was den Ausdruck leidenschaftlicher Erregung begünstigt. Es ist daher begreiflich, daß der Künstler diese dankbare Situation benutzte, um so mehr, als durch die lebendige Schilderung der drohenden Gefahr die folgende Scene, wo Elias sich vor derselben in die Wüste zurückzieht, erst gehörig motivirt erscheinen kann.

Und dennoch glaube ich, daß nach der ganzen Anlage des Oratoriums diese Scene unverhältnißmäßig ausgeführt ist. Die eigenthümliche Stellung, welche Elias dem Könige gegenüber einnimmt, der hauptsächlich durch den Einfluß der Königin sich der Abgötterei zugewendet hat, und welche die fortwährenden Kämpfe und Verfolgungen hervorruft, in denen das ganze Leben des Elias sich bewegt, so wie die Kraft seines Charakters sich in ihnen bewährt, ist nicht die Grundlage des Oratoriums. Man sieht, daß die Grundzüge einer wahrhaft dramatischen Gestaltung unbenutzt geblieben sind, und die Wurzel der Handlung, der Conflikt verschiedener, bestimmt ausgeprägter Charaktere, ist damit abgeschnitten. An und für sich ist das vollkommen gerechtfertigt, allein wenn dieses Verhältniß gleichwohl vorausgesetzt und an einzelnen Momenten der Entwickelung des Oratoriums als ein selbständiges

Element eingeführt wird, so hat das etwas Störendes und Befremdendes, man weiß nicht, wohin man es zu bringen hat. Daß wir die historische Kenntniß dieser Verhältnisse, die uns freilich schnell orientirt, mit hinzubringen, kann man natürlich so wenig geltend machen, als eine Verweisung auf das Textbuch, das über Alles belehrt — das Kunstwerk soll in sich und durch sich verständlich sein. Es zeigt sich aber, daß auch hier, was nothwendig war, um den äußeren Zusammenhang herzustellen, der einmal gewählten Form wegen mehr als billig ausgeführt worden ist; die einfache Erzählung hätte das rein Faktische in der angemessenen Kürze berührt und dadurch der ausführlichen Darstellung des Wesentlichen den Grund bereitet. Ebenso unverkennbar ist es, daß auch die musikalische Behandlung an denjenigen Stellen, welche nicht nothwendig aus der Grundlage des Ganzen hervorgegangen sind, weniger tief und bedeutend ist, sondern sich mit einer mehr äußerlichen Charakteristik begnügt.

Die folgende Scene ist dagegen in ihrer edlen Einfachheit eine der schönsten des Oratoriums; sie hält sich ganz in der Sphäre des zart Anmuthigen, welche Mendelssohns Künstlernatur vorzugsweise günstig ist. Auf die Mahnung des Obadja, der drohenden Gefahr auszuweichen, zieht Elias in die Wüste; in tiefem Schmerze, daß sein Wirken vergeblich gewesen, wünscht er seinen Tod herbei: „Es ist genug! So nimm nun Herr meine Seele“, in einer einfach schönen Cantilene mit obligatem Violoncell. Dann in lebhafterem Unmuth: „Ich habe geeifert um den Herrn, — denn die Kinder Israels haben Deine Propheten mit dem Schwerte erwürgt“, der durch den schmerzlichen Ernst: „Und ich bin allein übrig geblieben“, wieder zur wehmüthigen Resignation gemäßigt wird: „Es ist genug, so nimm nun Herr meine Seele.“ Der Schmerz und der Druck, der auf der Seele des kräftigen Mannes ruht, der kein Ende seines vergeblichen Kampfes sieht, ist bei richtigem Vortrag ohne Weichlichkeit, schön und edel ausgedrückt. Und dem zum Tode Ermatteten ist himmlischer Trost nahe; wie er schläft unter dem Wachholder in der Wüste, lagern sich um ihn die

Engel des Herrn, und es ertönt ein Terzett von Frauenstimmen ohne Begleitung: „Hebe Deine Augen auf zu den Bergen, von welchen Dir Hülfe kommt!" ein Satz von ungemein lieblichem Wohllaute, zart und einfach, der Ausdruck des reinsten Friedens. An die letzten Worte desselben: „Der Dich behütet, schläft nicht", schließt sich der Chor an: „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht; wenn Du mitten in Angst wandelst, so erquickt er Dich." Auch hier ist dieselbe ruhig heitere Stimmung festgehalten und auf anmuthige Weise ausgedrückt; der Gegensatz: „Wenn Du mitten in Angst wandelst" giebt nur eine leise Schattirung, welche den Ton des innigen Vertrauens noch hebt, klar und durchsichtig fließt der Chor dahin und giebt dieser ganzen Situation einen wohlthuenden Abschluß.

Nun ergehet an Elias der Befehl, sich auf den Berg Horeb zu begeben; er aber, unmuthig und ermüdet über sein vergebliches Thun, hofft nicht mehr mit seiner Kraft etwas auszurichten: „Ach, daß Du den Himmel zerrissest und führest herab! — Warum lässest Du sie irren von Deinen Wegen und ihr Herz verstocken, daß sie Dich nicht fürchten? O daß meine Seele stürbe!" Da ergeht an den Verzagten die Mahnung: „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn, der wird Dir geben, was Dein Herz wünscht. Befiehl ihm Deine Wege und hoffe auf ihn, stehe ab vom Zorn und laß den Grimm." In einem Altsolo werden diese Worte einfach und innig, wie eine herzliche, sanfte Ermahnung vorgetragen, denen dann der Chor die Bekräftigung hinzusetzt: „Wer bis an das Ende beharret, der wird selig." Der Friede eines in festem Gottvertrauen ruhig und klar gewordenen Gemüthes ist in diesem Chor innig und wahr ausgesprochen, und es mag Wenigen gelingen, eine Stimmung, die ohne alle Leidenschaft und jeder äußerlichen Charakteristik unfähig ist, so tief und wahr aufzufassen, daß sie einen bei der festesten Ruhe von innerem Leben erwärmten künstlerischen Ausdruck gewinnt. So ist der Eindruck ein wahrhaft reinigender und im edelsten Sinne rührend. Die musikalische Gestaltung entspricht völlig der Stimmung, aus dem einfachen, gleich Anfangs klar und

vollständig ausgesprochenen Grundgedanken wächst die weitere Ausführung in fester Geschlossenheit ohne irgend einen fremden Schmuck organisch hervor.

Diese beiden Scenen lassen die Vorzüge der freien, symbolischen Composition klar erkennen. Von einer bestimmten Handlung ist hier gar nicht die Rede, es ist nur Darstellung des inneren Gemüthszustandes des Elias, den aber nicht er selbst allein vor uns ausspricht; vielmehr findet auch das, was verborgen im Innern des Menschen ihm selbst unbewußt waltet, hier einen objectiven Ausdruck und damit den Charakter höherer, über das Individuum hinausreichender Wahrheit. Dadurch, daß dieser Ausdruck des Allgemeinen durch die Darstellung des Individuellen hervorgerufen wird, sich auf dieses bezieht und dasselbe verklärt, erscheint es nicht als ein Abstractes, sondern innerlich nothwendig und wahrhaft lebendig, und vollendet so die künstlerische Darstellung.

Jetzt empfinden wir, daß Elias würdig ist, aus seiner Verzagtheit durch die Erscheinung des Herrn aufgerichtet zu werden, und so gebietet ihm der Engel, sein Antlitz vor dem Nahen Gottes zu verhüllen.

Die Erscheinung des Herrn selbst war ohne Zweifel eine der größten und schwierigsten Aufgaben, obwohl die poetische Schilderung in der heiligen Schrift auch für die musikalische Darstellung vortreffliche Motive darbot. Eine andere Darstellungsweise als die erzählende war hier gar nicht möglich, und sie ist daher auch gewählt. Aber schon die Form, in der sie auftritt, indem sie dem Chor in den Mund gelegt ist, zeigt, daß es hier auf mehr als eine bloße Erzählung abgesehen ist, daß vielmehr die imposante Gewalt der Naturerscheinungen und die tiefste Erregung des Gemüths vor dem Heiligsten und Größten ihren gemeinsamen, einigen Ausdruck finden sollen. Dazu sind alle Kräfte der Singstimmen und des Orchesters aufgeboten; allein hier, wo das Ungewöhnlichste darzustellen war, fühlt man sich gewissermaaßen überrascht durch die Strenge der Form, welche man in der allgemeinen Anlage, wie im Einzelnen wahrnimmt. Das zeugt von der sicheren Hand des

Meisters, der auch hier nicht über das Maaß hinausging, und giebt dem Ganzen, so bewegt und eigenthümlich es gehalten ist, eine große Festigkeit und Klarheit. Das zweimal wiederkehrende: „Der Herr ging vorüber!" und das im Ausdrucke so verschiedene, ebenfalls sich wiederholende: „Aber der Herr war nicht im Sturmwind (im Erdbeben, im Feuer)" machen ganz bestimmte rhythmische Abschnitte und fassen die bewegten Schilderungen des Sturmwindes, Erdbebens und Feuers wie in einen Rahmen ein. Für diese selbst ist höchst glücklich die canonische Form gewählt, welche, während sie mit einem starken Bande, wie durch eine Naturnothwendigkeit, gezügelt scheint, zugleich etwas unaufhaltsam Treibendes und Drängendes hat, das den Zuhörer in der gespanntesten Aufmerksamkeit erhält. Dies wird durch die Begleitung gesteigert, welche theilweise in rascher Bewegung forttreibt, theils in schweren Massen hineinschlägt, besonders aber durch die eigenthümliche Behandlung der Bässe, welche meistens lange auf einem Tone ruhen. Da aber über demselben die Harmonien in rascher Folge wechseln, so gewährt dies Beharren auf einem Tone, der nur vorübergehend als wahrer Grundton erscheint, keine Beruhigung, sondern treibt nur noch mehr vorwärts. Nachdem in den Worten: „Aber der Herr war nicht im Feuer" die höchste Kraft concentrirt ist, tritt dann die Befriedigung ein: „Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen", die Harmonie wird einfach und klar und strebt schnell dem reinen Dreiklange zu, auf dem sie lange unbeweglich ruht. Dann tritt mit den Worten: „Und in dem Säuseln nahte sich der Herr" eine leise Bewegung ein, melodisch wie harmonisch sehr gemäßigt, und führt in breiter Ausführung die wohlthätige Beruhigung nach so heftiger Aufregung herbei. Eine eigentliche musikalische Malerei ist dabei nicht angewendet, der Componist hat nicht etwa versucht, die Naturerscheinung musikalisch nachzuahmen oder unmittelbar darzustellen, wohl aber hat er von der Freiheit mit richtigem Takt Gebrauch gemacht, wo ein musikalisches Element in der wirklichen Natur hervortritt, dieses zu benutzen, indem er es zu einem künstlerischen Motive seiner Darstellung erhebt und

ausbildet. Dieses Rechts bedient sich der Dichter in der Sprache wie im Rhythmus, in der Musik greift es freilich viel weiter, weil der musikalischen Elemente viele durch die ganze Natur zerstreut sind. Das giebt dann auch wohl zu dem Mißverständnisse Veranlassung, den Naturlaut nachahmend in das Kunstwerk zu übertragen, was nur in seltenen Fällen als Scherz zugestanden werden kann. Davon ist es aber gänzlich verschieden, und sollte gar nicht Malerei genannt werden, wenn für den Musiker, der durch eine Erscheinung der Natur schöpferisch angeregt ist, bei der Darstellung dessen, was sie in seinem Innern erweckt hat, die Verwandtschaft dieser Erscheinung mit gewissen Elementen der Musik einen nothwendigen Einfluß auf die Gestaltung der Form ausübt. Und dieses gilt auch von dem vorliegenden Falle.

Ein richtiges Gefühl bestimmte Mendelssohn, die Erscheinung hiemit nicht abzuschließen, sondern auch den Eindruck der Gegenwart des Herrn festzuhalten. Sehr glücklich sind dazu die Engel gewählt, welche das „Heilig!" singen. Dieser Satz, Soloquartett von Frauenstimmen mit Chor, von sehr einfacher Erfindung und einem entschieden liturgischen Charakter, macht durch geschickte und eigenthümliche Behandlung aller Mittel, der vocalen wie der instrumentalen, den Eindruck eines feierlichen Glanzes und giebt dem vorhergehenden Chor einen großartigen Abschluß.

Unverkennbar hält es nach dieser Erscheinung sehr schwer, eine Steigerung hervorzubringen; überhaupt war es keine kleine Aufgabe, dem Oratorium einen würdigen Schluß zu geben. Denn Elias tritt als handelnde Person nicht wieder auf, seine Himmelfahrt steht als ein vereinzeltes Factum da, das nicht durch nähere Umstände einer ausgeführteren Darstellung fähig ist, und bleibt selbst hinter dieser Verklärung zurück. Das tritt auch in der künstlerischen Behandlung hervor, der Schluß ist nicht ganz gleichmäßig und zu gedehnt.

Elias wird geheißen, wiederum hinab zu ziehen gen Israel; wenn dieses Gebot aber demselben Engelchor in den Mund gelegt wird, der so eben das „Heilig" sang, so erscheint das als ein un-

verhältnißmäßiger Aufwand von Mitteln, um so mehr, als kein Erfolg dieser Aufforderung zu Tage kommt. Denn Elias spricht freilich seinen freudigen Gehorsam aus, allein handeln sehen wir ihn nicht mehr. Die Arie ist rhythmisch und harmonisch eigenthümlich und drückt die ruhige Heiterkeit des Greises aus, der mit freudigem Vertrauen dem Tode entgegensieht, aber den Stempel einer gewaltigen Natur, die bis zum letzten Augenblicke thatkräftig bleibt, trägt sie nicht. Daher gerade an diese Arie sich die Worte des folgenden Chors: „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer" weniger passend anschließen. Alles, was zunächst vorhergeht, hat uns vielmehr die Vorstellung des lebensmüden Greises gegeben.

Der eben genannte Chor berichtet in kurzen Andeutungen die Himmelfahrt des Elias. Es war ein kühnes Unternehmen, auf jenen Chor, der die Erscheinung Gottes schildert, einen zweiten doch immer sehr verwandten Inhalts so bald folgen zu lassen. Er ist aber in einem von dem ersteren ganz verschiedenen Geist aufgefaßt worden. Dort giebt der Schauer des Ueberirdischen dem Ganzen den eigenthümlichen Charakter, hier ist das Wunder der Himmelfahrt nicht das, was die Stimmung bedingt, diese erscheint vielmehr als nothwendiger Schluß eines so außerordentlichen Lebens, der Grundton ist die Bewunderung einer so kraftvollen, mächtigen Natur, wie sie sich in Elias offenbart. Daher ist die ganze Haltung dieses Chors eine ungemein kräftige, energische, ja man kann fast sagen, eine kräftigere, als Elias selbst sie zeigt.

Vergegenwärtigt man sich die einzelnen Züge des mit so großer Vorliebe dargestellten Elias zu einem Bilde vereinigt, so wird man finden, es ist nicht der eisenfeste Mann, der mit unbeugsamen Muthe dem König und dem Volke, das von Gott abgefallen ist, keiner Gefahr achtend, mit flammendem Wort entgegentritt, der Prophet des Herrn, der ein eifriger Gott ist und der Väter Missethat an den Kindern heimsucht, es ist nicht der harte Mann, der die Priester Baals selber schlachtet. Mendelssohns Elias ist vor allem der fromme Mann, der des festen Glaubens ist, daß Gott

ihn erhört, wenn er zu ihm betet; in diesem Vertrauen, das zur innigen Begeisterung wird, thut er Wunder, ermahnt er mit Ernst und Würde; augenblicklich wallt auch leidenschaftlicher Zorn in ihm auf, aber Eifer und Härte sind nicht die Grundzüge seines Charakters. Er ist weich und mitleidig, tiefer Kummer faßt ihn, daß man seiner Warnung nicht achtet, und nur die Erscheinung Gottes richtet ihn wieder auf. Daher sind alle Züge eines warmen und tiefen Gefühls, eines innigen und kräftigen Gemüthes mit Vorliebe hervorgehoben und in der Darstellung besonders gelungen; Elias erscheint zwar nirgends schwächlich und sentimental, vielmehr stets in edler und kräftiger Würde, allein der Elias, den der Chor schildert: „Sein Wort brannte wie eine Fackel, er hat stolze Könige gestürzt, er hat auf dem Berg Sinai gehört die zukünftige Strafe und in Horeb die Rache", ist nicht der Elias des Oratoriums.

Auf die Himmelfahrt folgt ein allgemeiner Schluß, der auf den hindeutet, der nach Elias kommen wird, dem Grundgedanken nach völlig angemessen, nur zu weit ausgesponnen. Das gleich folgende Tenorsolo: „Dann werden die Gerechten leuchten, wie die Sonne", schließt sich seinem Inhalte nach nicht recht präcis an und ist auch in Erfindung und Ausführung, nicht bloß auf den vorhergehenden kräftigen Chor, etwas matt und weich. Dagegen sind das dann folgende Recitativ und der Chor: „Aber einer erwacht von Mitternacht" ernst und groß, und von einer gewissen Feierlichkeit, die dem symbolischen Charakter derselben vortrefflich entspricht. Leider wird dieser Eindruck durch das Quartett: „Wohlan, alle die ihr durstig seid, kommt her zum Wasser, kommt her zu ihm" einigermaaßen geschwächt, das der Steigerung nicht entspricht, die namentlich am Schlusse gefordert wird. Der letzte Chor geht dann nach einer breiten Einleitung in eine lebhafte Fuge: „Herr unser Herrscher, wie herrlich ist Dein Name" über, die in üblicher Weise dem Oratorium einen kräftigen und glänzenden Schluß giebt.

Ich habe in diesen Bemerkungen den Entwickelungsgang des Oratoriums, wie ich ihn glaube auffassen zu müssen, darzulegen gesucht. Ein näheres Eingehen auf Einzelnheiten, namentlich Ana-

lysen so vieler schöner und feiner Züge, habe ich mir versagt; mit einer bloßen Beschreibung wird meistens nicht Viel erreicht, und das rein Technische überlasse ich besser den Männern vom Fache, mir kam es auf die allgemeine ästhetische Würdigung an. Wo ich daher mit den Intentionen des Meisters nicht übereinstimmen konnte, habe ich meine abweichende Meinung zu begründen gesucht, wie ich es ihm gegenüber gethan haben würde, wenn mir diese Freude beschieden gewesen wäre. So habe ich es für eine Pflicht der Pietät gehalten, mit redlichem Bemühen soviel an mir ist dahin zu streben, daß das Werk, das er uns hinterlassen hat, uns auch wahrhaft förderlich werde.

Tannhäuser,
Oper von Richard Wagner[1].

Bei dem Interesse, welches man gegenwärtig hier in Leipzig an Wagners Tannhäuser nimmt, oder, wie Einige wollen, bei der kunsthistorischen Bedeutung des Ereignisses, daß diese Oper in kurzer Zeit dreimal bei mäßig gefülltem Hause aufgeführt worden ist, gestatten Sie wohl auch einer Ansicht Gehör, die mit dem in den Grenzboten bereits gegebenen Bericht keineswegs ganz übereinstimmt und mit dem in unsern Tagesblättern gepredigten Evangelium in starkem Widerspruch steht.

Verübeln Sie mir es nicht, wenn ich gleich an dem Titel der Oper Anstoß nehmen muß: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg." und? sind denn das zwei Gegenstände, die nur so zufällig mit einander in Berührung gebracht sind? oder hat nicht der Sängerkrieg erst dadurch seine Bedeutung, daß er der Wendepunkt in Tannhäusers Geschick wird? Schon hier an der Schwelle tritt uns die Unklarheit entgegen, an der Wagner der Kritiker, der Dichter und Musiker gleichmäßig leidet. Betrachten wir zuerst den Dichter etwas näher.

Wollen Sie das Zugeständniß ausgesprochen haben, das ich bereitwillig mache, sein Text sei um Vieles besser, als die gewöhnlichen Operntexte? Ich meine, dieses würde Wagner selbst am entschiedensten sich verbitten. Er giebt seine Operndichtungen für Erzeugnisse eines selbständig schaffenden Dichtergeistes, die zwar

1) Grenzboten 1853 I S. 327 ff.

so geartet sein sollen, daß sie erst in der organischen Durchdringung mit der Musik ihre Vollendung erreichen, allein um dazu fähig zu sein, an und für sich poetisch aufgefaßt, motivirt und durchgebildet sein müssen. Ist es nun Wagner gelungen, die Sage vom Tannhäuser so zu gestalten, daß die tragische Idee, welche er in dieselbe hineingelegt oder aus derselben herausgezogen hat, als eine poetisch wahre sich uns klar ausgeprägt darstellt, daß die handelnden Personen, die Träger dieser Idee, in der durch dieselbe bedingten Charakteristik als lebensvolle Individuen, die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit aus jenen Voraussetzungen hervorgehend erscheinen? Wir müssen dies aufs bestimmteste verneinen.

Die Frage, in deren Beantwortung sich Alles concentrirt, ist die, wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäusers selbst gelungen sei. Ein überreich begabter Dichter, stolz im Gefühle seiner Kraft bis zur Ueberhebung und eben seiner poetischen Begabung wegen sinnlich stark erregbar, ergiebt sich dem sinnlichen Genuß und wird von der dämonisch fesselnden Gewalt desselben dergestalt bestrickt, daß er sie vergebens zu bekämpfen sucht. Zwar rafft er sich in einer Regung sittlicher Kraft und religiösen Glaubens auf, die beseligende Zuversicht einer reinen Liebe erhöht seinen Muth, tiefe Reue ergreift ihn — umsonst: in jedem entscheidenden Moment erfaßt ihn der unheimliche Dämon, er stirbt endlich ohne die Gewißheit der Entsühnung. Gewiß liegen hierin die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung, allein Wagner hat in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüberstehenden Kräfte der sittlichen Natur sind ungewiß und schwankend behandelt. Daher ist Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstrebenden Elemente, auf welchem das tragische Interesse beruht, kann sich nicht entwikkeln und dem gemäß auch eine Lösung und Sühnung nicht eintreten.

Wir finden Tannhäuser im Reich der Venus, welche diesen

dämonisch fesselnden Reiz alles rein Sinnlichen — natürlich nicht im gemeinen Sinn aufgefaßt — repräsentirt. Aber schon hat ihn Ueberdruß an dem Einerlei des Genießens erfaßt. Das in der menschlichen Natur begründete Bedürfniß nach einem Wechsel, der auch das Leiden zum Genuß machen kann, welchem als etwas Verwandtes dann die Sehnsucht nach Freiheit zugeordnet wird, die aber hier keineswegs als eine sittliche erscheint, — diese Motive treiben ihn von der Venus wieder in die Menschenwelt. Wenn er dann schließlich der Frau Venus zuruft: „Mein Heil ruht in Maria!" so ist das durch die bis dahin gegebene Charakteristik Tannhäusers eben so wenig psychologisch motivirt, als es später gerechtfertigt wird, und daß ihn dieser Aufschrei in der That plötzlich von ihr befreit, ist ein theatralischer Effect, aber kein dramatischer. Daß nicht ein religiöser Glaube, der tief in ihm geschlummert und nun neu erwacht sei, den innern Wendepunkt bilde, zeigt sich im Folgenden. Anfangs erhält freilich der Gesang der nach Rom wallfahrtenden Pilger die religiöse Stimmung in ihm noch lebendig: allein sobald die ritterlichen Sänger erscheinen und ihn zum Bleiben auffordern, tritt ein ganz anderes Motiv entscheidend ein, das aber vom Dichter eben so willkürlich eingeführt und eben so unsicher behandelt ist, als das erste. Alle seine Bußgedanken sind verschwunden, als ihm Wolfram von Eschenbach mittheilt, daß Elisabeth ihm in jungfräulicher Liebe zugethan sei; er bleibt, naht sich ihr, empfängt mit Entzücken das Geständniß ihrer Neigung und fühlt sich in dieser reinen Liebe beseligt. Tannhäusers Liebe zu Elisabeth fällt hier ganz unmotivirt hinein; nach der Weise, wie schon ihr Name auf ihn wirkt, muß man doch annehmen, daß sie ihn nicht jetzt erst überkommt, und der Dichter hat nicht nur ein psychologisches Moment außer Acht gelassen, das, richtig benutzt, den Abfall Tannhäusers zu Frau Venus motivirt hätte, sondern es ist geradezu unnatürlich, daß er, während er sich im Venusberg nach allen möglichen Dingen sehnt, an Elisabeth allein nicht denkt. Indessen ist nun in der sühnenden Kraft wahrer Liebe, in der Hingebung einer reinen weiblichen Seele ein neues Motiv

gegeben, den Zauber des blos sinnlich fesselnden Venusberges zu bannen; Aufgabe des Dichters ist es, dasselbe mit dem schon eingeführten religiösen in Einklang zu bringen, beide zu erhöhter Wirksamkeit zu verschmelzen und als aus einem und demselben tiefen Quell herstammend in ihrer wesentlichen Einheit darzustellen. Statt dessen aber kommt keins derselben zu vollkommen klarer Entwickelung und schließlich bleiben beide unwirksam.

Der Kampf der Sänger, bei welchem Tannhäuser durch ein Lied zum Preis der wahren Liebe Elisabeth gewinnen soll, wird sein Verderben. Denn kaum ist diese Saite berührt, so faßt ihn der dämonische Zauber, der ihn die Liebe nur als Genuß, als sinnlichen Genuß begreifen läßt, und die Erinnerung an Frau Venus bemächtigt sich seiner mit unwiderstehlicher Gewalt. Hierin liegt unverkennbar eine psychologische Wahrheit, ein tragisches Motiv, das aber dann den Untergang Tannhäusers mit Nothwendigkeit bedingt. Wenn er, nachdem er sich durch seinen Glauben an Maria, wie wir Wagner glauben sollen, aus den Armen der Frau Venus losgerissen und nachdem er dann in Elisabeth das Wesen der wahren und reinen Liebe erkannt hat, doch in seinem Innersten nur von der Frau Venus beherrscht wird, so ist eben der Kampf der in ihm streitenden Elemente seiner sinnlichen und sittlichen Natur damit entschieden. Daß in Wahrheit dieser Kampf in jedem Menschen sich stets wieder erneuern kann und mit neuer Kraft durchzuringen ist, gilt natürlich nicht für den dramatischen Dichter, dessen Aufgabe es ist, diesen Kampf zu einem entscheidenden Moment zu concentriren. Nach antiker Auffassung mußte Tannhäuser durch diese sittliche Niederlage auch physisch untergehen, nach mittelalterlicher brennt ewig in der Hölle, wer im Venusberg geweilt hat; wem nach jetziger Anschauungsweise Beides zu herbe ist, der muß der sittlichen Kraft im Menschen freien Spielraum geben zum Kämpfen und Siegen. Was Wagner weiter für Tannhäusers Sühnung geschehen läßt, ist rein äußerlich und ohne psychologische Begründung, auch stehen beide von ihm angeschlagenen Motive einander im Wege. Er zieht halb auf Befehl, halb

aus eigenem Antrieb mit den Pilgern nach Rom, um vom Papst Absolution zu erlangen. Und nun wird es erst recht klar, wie übel berechnet es war, dieses Motiv schon früher zu benutzen, dann fallen zu lassen, — wie ein ungeschickter Arzt nach einem neuen Mittel greift, ehe das erste wirken konnte — und später ganz in derselben Weise wieder aufzunehmen. Daß Tannhäuser von Rom unverrichteter Sache heimkehren wird, weiß man vorher; aus der Beschreibung, die er Wolfram von seiner Pilgerfahrt macht, geht klar hervor, daß seine fanatische Reue nur eine andere Aeußerung derselben sinnlichen Natur ist, wie seine Liebe. Als ihm der Papst keine Absolution giebt, ist es auch mit seiner Reue vorbei, und er weiß auch jetzt keine andere Zuflucht, als zur Frau Venus — und dahin gehört er auch. Daß nach allem diesem aber doch noch die Liebe sühnend eintreten soll, ist gänzlich vergriffen. Elisabeth, bei der von eigentlicher Liebe kaum mehr die Rede sein kann, betet, leidet und stirbt seinetwegen; allein daß dieser Tod eine sühnende Kraft habe, welche die Liebe der Lebenden nicht bewähren konnte, das hat eben so wenig poetische Wahrheit, als die nachträgliche Erzählung von dem Wunder, an das der Papst die Möglichkeit der Erlösung gebunden hatte. Ohne Zweifel kann der Dichter seinem Publicum zumuthen, sich in die Anschauungsweise einer vergangenen Zeit oder eines fremden Volkes zu versetzen, wenn er dieselbe rein und scharf darzustellen vermag, allein ein Mann, der so entschieden der Gegenwart angehören will, wie Wagner, wird selbst nicht in Abrede stellen, daß, um eine verklungene Sage poetisch neu zu beleben und zu gestalten, der Dichter ihre Motivirung durchaus nur auf die allgemein gültigen Gesetze künstlerischer Darstellung begründen muß und nicht im Nothfall auch das benutzen darf, was nur der vergangenen Zeit angehört und keine allgemeine poetische Wahrheit hat.

Wenn es Wagner nicht gelungen ist, die tragische Idee seines Stoffes klar aufzufassen und in ihren Motiven durchzubilden, so kann nothwendig auch weder die Entwickelung der Handlung, noch die Charakteristik der Personen gerechten Anforderungen entsprechen.

Vom Tannhäuser leuchtet das schon aus dem Obigen ein, es tritt aber bei seiner Charakteristik noch ein anderer Mangel hervor, der sein Verhältniß zu den beiden weiblichen Wesen ganz im Unklaren läßt. Als der begeisterte Dichter der Liebe soll er uns erscheinen, denn durch seine Liebesgedichte hat er sich die Gunst der Venus und die Liebe der Elisabeth gewonnen. Wie ist das möglich? fragt man erstaunt. Wie konnte der Ausdruck sinnlicher Gluth das Herz der keuschen Jungfrau fesseln? wie konnten reine Minnelieder ihm die Huld der Venus zuwenden? Wir sollen die Ursache glauben, weil wir die Wirkung auf der Bühne sehen, allein zur poetischen Rechtfertigung genügt dieser Augenschein nicht, und wenn das Dilemma etwa dadurch gelöst sein soll, daß Tannhäuser, indem er vor Frau Venus die Liebe besingt, ihr selbst absagt, vor Elisabeth aber Frau Venus preist, so genügt dies vollends ganz und gar nicht. Abgesehen davon, daß Wagner kein Dichter ist, der einen Dichter in seiner siegreichen Macht über alle Herzen darstellen könnte, so tritt auch hier der bereits bemerkte Mangel hervor. Es ist ganz unbegreiflich, wie der Tannhäuser, den uns Wagner zeigt, ein übermüthiger und glühend sinnlicher Mann, die Liebe der Elisabeth gewinnen konnte, und die nothwendige Folge ist, daß auch die Charakteristik dieser unbedeutend wird, da die wesentliche Grundbedingung ihrer poetischen Existenz, ihre Liebe zu Tannhäuser, nicht klar gemacht ist.

In das Verhältniß der Frau Venus zu Tannhäuser hat allerdings Wagner ein eignes Motiv hineingebracht, das man aber nicht glücklich nennen kann. Ursprünglich ist sie nichts, als der zum Dämon verkörperte sinnliche Liebesreiz in seiner den Menschen verderbenden Natur aufgefaßt, und die Motive, welche ihr als handelnder Person geliehen werden, können nur aus diesem ihrem Wesen abgeleitet werden, Alles, was diesem fremd ist, wirkt störend. Daß sie für Tannhäuser eine persönliche Liebe empfindet, daß diese auf seine Dichtergaben gegründet ist, daß sie aus Zorn und Trauer über sein Weggehen dem Menschengeschlecht Haß schwört, das Alles ist gegen das Wesen der Frau Venus, welche

die ewig gleiche, stets reizende und bezaubernde ist, die nur verführt, um zu verführen — wie es auch dem Teufel nur ums Holen zu thun ist, ohne daß er für das Individuum ein besonderes Interesse hätte. Wagner kam es auf einen theatralisch wirksamen Gegensatz, auf eine leidenschaftliche Scene an; dieser Forderung ist die wahrhaft poetische Auffassung, wie sie in der Sage liegt, geopfert.

Unter den übrigen Personen kann höchstens bei Wolfram von Eschenbach von einer individuellen Charakteristik die Rede sein, und auch bei diesem kaum. Daß er als tugendsamer, resignirender Liebhaber, Freund und Dichter das Gegenstück zu Tannhäuser bilden soll, das sieht man freilich, aber er ist viel zu bescheiden, um recht in die Handlung einzugreifen, und seine lobenswerthen Eigenschaften sind so passiver Natur, daß er es zu einer lebendigen Gestalt, die einiges Interesse darbieten könnte, nicht bringt. Eine interessante Aufgabe individueller Charakteristik bietet allerdings der Wettstreit der Sänger, wenn jeder derselben als ein Dichter von eigenthümlicher Begabung und Richtung, die im Geist und in der Form der von jedem vorgetragenen Lieder scharf ausgeprägt hervortreten müßte, geschildert werden soll — aber freilich diese Aufgabe so gestellt erfordert einen wahrhaften Dichter. Und daß Wagner dieses nicht ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr, der übrigens aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen leicht, aber für Niemand unterhaltend zu geben wäre.

Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben zu ergänzen verstanden. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache, wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu leugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchbildung des Stoffes die Productionskraft des

Musikers bereits im Voraus geschwächt werde. Er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Object gegenüber, das er aus sich heraus zu durchdringen und neu zu gestalten hat, sondern er hat einen guten, vielleicht den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt, seine musikalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguß seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musikalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, daß Wagner principiell der Musik eine secundäre Stellung anweist, wie z. B. Goethe sicherlich die Compositionen Zelters allen übrigen hauptsächlich deshalb vorzog, weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten. Es hilft nichts, an den Künstler der Zukunft das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen, welche die Beschränktheit der menschlichen Natur überhaupt nicht zuläßt. Denn man verwechsle doch um Gotteswillen die schaffende Kraft des Genies, welche allein wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen im Stande ist, nicht mit Bildung, die allerdings einer an Universalität gränzenden Vielseitigkeit fähig ist. In einer Zeit, wie die unsrige, deren geistige Atmosphäre mit Bildungselementen aller Art gesättigt ist, kann auch ein mäßiges Talent, wenn es mit einiger Beweglichkeit und Geschicklichkeit verbunden ist, sich leicht so viel ästhetische Bildung erwerben, daß es einem Stoffe poetische Motive ansieht und ihn in der gebildeten Sprache, „die für ihn dichtet und denkt", in leidlichen Versen behandelt. Auch die Musik ist durch die Leistungen der großen Meister, welche sie mit staunenswerther Energie und Fülle nach allen Seiten geistig und technisch ausgebildet haben, in einem Grade Eigenthum der gebildeten Welt geworden, daß die Fähigkeit, seiner Empfindung einen musikalischen Ausdruck zu geben und technische Effecte hervorzubringen, kaum viel weniger verbreitet ist als die Neigung, Musik zu hören und zu kritisiren. Mit einigen der bildenden Künste ist es ziemlich eben so weit gekommen, und man betrachte nur die gebildeten Einwohner größerer Städte, worin setzen sie ihre Bildung anders als in die universelle

Fähigkeit, Poesie, Musik und bildende Kunst zu genießen, zu verstehen und wenigstens in einigen auch selbst zu produciren? Dieser Dilettantismus, das Product der Bildung, ist in seinem Grund und Wesen von der Kunst verschieden, die nur aus dem schöpferischen Genie hervorgeht, und wie beachtenswerth auch die quantitativen Unterschiede dilettantischer Werke unter sich sein mögen, die wesentliche Verschiedenheit vom wahren Kunstwerk bleibt unverrückt dieselbe.

Wagner mit seinem vielseitigen Talent für Poesie, Musik, bildende Kunst, soweit sie bei dem scenischen Arrangement in Betracht kommt, und dialektisirende Kritik ist ein Repräsentant des auf unserer heutigen Bildung ruhenden Dilettantismus, wenn man diesen Ausdruck in dem oben angedeuteten allgemeineren Sinne nimmt. Daß er in diese universelle Bildung das wahre Wesen der Kunst setzt, ist die natürliche Folge seiner Meinung, daß er ein wahrer und großer Künstler sei; da es durch nichts geboten ist, dieses Postulat zuzugeben, so wird man vorläufig auch nicht genöthigt sein, den Begriff der Kunst von ihm zu abstrahiren.

Wagner stellt an die Opernmusik die erste Forderung, daß sie dramatisch d. h. in jedem Momente charakteristisch sei. So allgemein ist der Satz zwar richtig, es kommt aber Alles darauf an, wie er künstlerisch ausgeführt und lebendig geworden ist. Nun ist bekannt genug, wie häufig in den meisten Opern diese Forderung außer Augen gesetzt ist, und man begreift, wie Jemand, der gegen diesen Mißbrauch eifert, in seinem Eifer zu weit geht und auch das Erlaubte, selbst das Treffliche hinausweist. Aber das ist doch in der That sehr bedenklich, daß Wagner gar keine andere Forderung stellt und ganz zu vergessen scheint, daß dramatische Musik zuerst und vor allem Musik ist und bleibt, daß die Musik wie jede Kunst ihre eigenen und innersten Gesetze und Bedingungen hat, die sie, wo sie mit andern in Verbindung tritt, also auch im dramatischen Interesse, wohl modificiren, aber nie aufgeben kann, weil auf ihnen ihre Existenz beruht. Von einer Ausgleichung verschiedener Interessen und Einflüsse hören wir aber nichts, sondern es heißt nur:

dramatisch! Und wie gewöhnlich verfehlt das Stich- und Schlagwort seine Wirkung nicht, und das servum pecus handthiert damit fort. Indessen da wir uns hier an den Tannhäuser halten, in dem die Consequenzen dieser Forderung noch nicht vollständig bis ins Absurde getrieben sind, so können wir die Principienfrage auf sich beruhen lassen.

Im Tannhäuser sind freilich keine Arien, Duetts u. s. w. ganz in der sonst üblichen Form, allein es finden sich doch Musikstücke, ein- und mehrstimmige, denen eine bleibende Stimmung zu Grunde liegt, und die eine in Melodie und Rhythmus bestimmt ausgeprägte und in sich abgeschlossene Form anstreben. In diesen Sätzen, die der Dichter hervorgehoben hat, müßte also auch der Musiker sich hervorragend bewähren. Allein es zeigt sich in ihnen, daß es Wagner an wahrer Erfindungskraft fehlt, weil ihm die tiefe, ursprünglich musikalische Empfindung mangelt; seine musikalische Auffassung ist nicht die primitive, sondern durch etwas Anderes vermittelt, und zwar ist dies nicht nur die poetische Anregung, vielmehr häufiger noch eine von außen eindringende Reflexion. Daher schafft er nur im Einzelnen; hier hat er überraschende, treffende Einfälle, allein wo ein Gedanke erfordert wird, tief und bedeutend genug, um aus ihm ein Ganzes zu gestalten, da fehlt es. Er versteht, wie die meisten heutigen Componisten, vorzubereiten, überzuleiten, zu spannen, weil dies durch geistreiche Anwendung formaler Geschicklichkeit zu erreichen ist, allein anstatt die erregten Erwartungen in der That durch große Ideen zu befriedigen, müssen musikalische Redensarten herhalten, die freilich einem ungebildeten Publicum gerade wie in der Poesie oft noch besser als Gedanken gefallen. Nicht einmal das Element der Leidenschaft drückt er mit nachhaltiger Kraft und Energie aus, weil es ihm auch hier an Tiefe fehlt; statt Feuer und Wärme macht sich vielmehr ein aufgeregtes, bis zur Fieberhaftigkeit exaltirtes Wesen geltend, das in entsprechender Weise wirkt: seine Musik irritirt, aber sie ergreift nicht. In der äußern Form längerer Sätze, im Zuschnitt der Melodie, in der Behandlung des Rhythmus, namentlich in gewissen Mitteln,

ihm eine frischere Hebung zu geben — wobei die Sänger eine elegant-heroische Positur anzunehmen pflegen — ist der Einfluß Meyerbeers unverkennbar, mitunter wird man sogar an italienische Manier erinnert.

Indessen den Hauptwerth legt Wagner auf die specifisch-dramatische Musik, die mit ihrer Charakteristik den Dialog Wort für Wort und die Handlung Schritt vor Schritt begleitet. Den Impuls gab hier wohl Weber, der in seiner Euryanthe das Beispiel einer oft überladenen Detailmalerei gab. Den großen Vorzug Webers, der in glücklichen Momenten durch wahre Begeisterung und frische Erfindung hinzureißen vermochte, vermissen wir bei Wagner, aber seine Fehler sind sorgfältig cultivirt. Dahin rechnen wir vor allem die peinliche, übertriebene Charakterisirung jedes einzelnen Zuges, die keinen Eindruck des Ganzen aufkommen läßt und den Zuhörer, indem fortwährend an ihm gezerrt wird, anfangs spannt, aber bald ermüdet. Man versuche diese Art der Charakteristik auf ein anderes Gebiet zu übertragen; wir wollen von den bildenden Künsten nicht reden, allein man denke sich eine Declamation in diesem Sinne ausgeführt — kein Mensch würde das aushalten. In der Musik aber, wo man noch verhältnißmäßig am wenigsten Sinn und Bildung für das eigentlich Künstlerische findet, ist diese Weise nicht nur für den Componisten bequem, der mit lauter einzelnen Einfällen ausreicht und nur zu sorgen hat, wie er den letzten Effect durch den nächsten überbiete, sondern auch für das Publicum. Die schwierige Aufgabe, ein Ganzes als solches aufzufassen und vom Mittelpunkte desselben aus die einzelnen Theile zu begreifen, bleibt ihm erspart; eben so wenig wird eine fortdauernde, gleichmäßig angestrengte Aufmerksamkeit erfordert, denn da kein organischer Zusammenhang da ist, kann man ihn auch nicht verlieren, das Einzelne steht für sich, und der Componist hat dafür gesorgt, daß es als solches deutlich sei. Ein Hauptmittel dafür ist das Wiederholen, Recapituliren und Andeuten früherer Motive, wodurch auf das Publicum um so sicherer gewirkt wird, als es nach Allem begierig greift, das beim Anhören der Musik

seinen Verstand in Anspruch nimmt und ihm die Beruhigung giebt, daß es die Musik verstehe, denn darauf und nicht auf das künstlerische Genießen kommt es ja heutzutage den Meisten an. Uebrigens ist diese Art der Charakteristik im Tannhäuser noch nicht zur völligen Alleinherrschaft gelangt, und nur mitunter wird es dem aufmerksamen Zuhörer etwas langweilig, durch eine Marginalnote im Orchester ausdrücklich daran erinnert zu werden, warum es sich denn eigentlich handle.

Unter den rein musikalischen Mitteln der Charakteristik steht die Instrumentation weit voran und das Verdienst Wagners, neue und zum Theil sehr schöne Instrumentaleffecte gefunden zu haben, ist unbestritten, obgleich auch nicht wenig erzwungene und unschöne uns begegnen. So wird z. B. der häufige Gebrauch der hohen Violintöne in langer Folge leicht peinlich, und wirkt mit dazu, daß der allgemeine Grundton des Orchesters, auf dem die einzelnen Erscheinungen der Instrumentation erst hervortreten können, verwischt werde, wodurch auch hier Alles sich in Einzelnheiten auflöst. Gestehen wir ihm aber auch bereitwillig Talent und Erfindsamkeit auf diesem Gebiete zu, so nehmen doch, in höherem Sinne betrachtet, die nur auf den Klang der Instrumente gegründeten Wirkungen unter den Mitteln der künstlerischen Darstellung die letzte Stelle ein, weil sie rein materieller Natur sind. Ihnen wird dadurch nichts an ihrem Werth genommen, sofern sie am rechten Platze stehen, wohl aber dem Künstler, wenn er sie vor den höheren und edleren Mitteln oder anstatt derselben gebraucht. Die vorwiegende Richtung auf Instrumentaleffecte, welche gegenwärtig die Musik beherrscht, ist überhaupt kein gutes Symptom, denn sie ist nichts anderes, als die bei den einzelnen Virtuosen jetzt ziemlich gering geschätzte Virtuosität auf ein anderes Gebiet angewandt und eben so gehandhabt. Oder wodurch unterscheiden sich diese ausgekünstelten, mit sorgsamer Berechnung vertheilten einzelnen Effecte des Orchesters, die durch die Neuheit des Klanges nur zu oft die Armuth der Erfindung verdecken sollen, von den Bravourpassagen, mit denen der Virtuose seinen gedankenlosen Compositionen einen Firniß

giebt? Wie gesund und frei bewegt sich dagegen der instrumentale Leib, mit dem die wahren Meister ihre schönen und großen Gedanken bekleideten. Und dann, wie es in jeder Zeit mit Lieblingsrichtungen geht, die Kunst gut zu instrumentiren liegt jetzt wie in der Luft, das Ohr ist darauf gerichtet dergleichen herauszuhören, und die Meisten haben ihre Instrumentation längst fertig, ehe sie noch Gedanken dafür haben. Es wäre ein wahres Glück, wenn jetzt ein Musiker käme, der nicht instrumentiren könnte, aber Musik machte.

Ein Fehler Webers, der sich bei Wagner in ungleich höherer Potenz zeigt, ist das, was man als Mangel an Logik in der Combination der melodiösen wie harmonischen Elemente bezeichnen kann. Der fehlende Zusammenhang bei der Aufeinanderfolge von Accorden, die nicht zu einander passen, wird ungleich härter auch von einem weniger gebildeten Ohr vernommen, und gar Vielen wird es beim Anhören Wagner'scher Musik peinlich sein, daß, wie Jemand sich treffend äußerte, immer nur zwei, selten auch nur drei Accorde zusammenhängen. Aber auch die Zusammenreihung der einzelnen Töne zu einer Melodie steht unter Gesetzen der Harmonie und Symmetrie, die zwar selten ausdrücklich anerkannt und ausgesprochen worden sind, die aber der richtig und fein empfindende Künstler stillschweigend anwendet. Diese scheint Wagner geflissentlich zu ignoriren und, um etwas Neues, Frappantes zu gewinnen, das dadurch den Anschein einer treffenden Charakteristik erhält, unbedenklich das Grundwesen der musikalischen Darstellung zu verletzen. Etwas mehr Aeußerliches, aber doch Bezeichnendes ist es, daß Wagner die gewöhnliche hergebrachte Form des Schlusses vermeidet; indessen zeigt sich auch in seiner Weise, ganz oder vorläufig abzuschließen, große Einförmigkeit, es sind wenige und zum Theil schon recht abgenutzte Formeln, die fast immer wiederkehren, und deren man noch eher müde wird, als der alten ehrlichen Schlußcadenz.

Uebrigens soll keineswegs geleugnet werden, daß in dieser Partie der Oper auch außer schlagenden Instrumentaleffecten ge-

lungene Züge wirksamer Charakteristik, frappante Einfälle und Wendungen uns begegnen, allein es sind eben nur einzelne Züge und Pointen. Die Darstellung im Großen mußte natürlich unter dieser Einzelnmalerei leiden, und eine durchgeführte Charakterzeichnung der einzelnen Individuen ist darüber nicht zu Stande gekommen. Als Beispiel mag Frau Venus dienen. Während ein großer Aufwand gemacht ist, um das phantastisch-dämonische Treiben im Venusberg auch musikalisch zu charakterisiren, ist davon auf Venus selbst, die doch der Mittelpunkt ist, in dem sich Alles concentrirt, gar nichts übergegangen; sie singt wie jedes leidenschaftliche Weib, wie alle andern Personen der Oper, und weder innere noch äußere Charakteristik individualisirt sie. Eben so deutlich tritt dies Unvermögen einer wahren Gestaltung auch in der musikalischen Darstellung des Sängerkampfes hervor, wie wir es schon in der poetischen wahrnahmen. Hier war eine bedeutende Aufgabe auch für den Musiker gestellt, die recht eigentlich im Bereich seiner Kunst liegt, und an der Erfindungskraft, Eigenthümlichkeit und Gewandtheit in der Formgebung und Charakteristik eines Meisters sich bewähren konnten. Allein die Sänger sind trocken und monoton dargestellt, und wenn dies etwa geschehen ist, um das Interesse auf Tannhäuser zu concentriren, so verräth das eben nur die Schwäche des Productionsvermögens.

Wenn man an den Tannhäuser, wie im Obigen geschehen ist, den Maaßstab anlegt, den Wagner selbst gebraucht wissen will, mit dem man große Künstler und wahre Kunstwerke mißt, so kann derselbe, wie wir sahen, nicht bestehen. Am wenigsten kann man diese Oper als den Ausgangspunkt einer neuen, reformatorischen Richtung in der Musik gelten lassen; diese zu begründen erfordert vor allem schöpferisches Genie, und dieses muß man Wagner absprechen. Auch ist keineswegs bei dieser Oper Alles neu, was sich dafür ausgeben möchte, bei weitem das Meiste gewinnt diesen Anschein nur durch die einseitigste Anwendung mancher theils wahrer, aber längst bekannter Beobachtungen, die auf diese Weise nur verzerrt werden, theils sehr problematischer Principien, die durch

Uebertreibung noch nicht wahr werden; Anderes ist untergeordneter Natur, wenn man das Ganze im Auge hat. Dabei kann die Oper immerhin ein Beweis für das ernste Streben des Componisten nach Wahrheit sein, und wir glauben seiner Versicherung gern; allein ob er auf dem rechten Wege sei, ob er sein Ziel erreicht habe, darüber ist er nicht Richter, — jeder Künstler hat diese Meinung von sich, wenn auch nicht alle sie gleich unbefangen aussprechen —; und wenn er uns auch noch so oft und noch so laut versichert, daß dem wirklich so sei, so fragen wir doch darnach nicht ihn — noch weniger freilich die Herolde, die in Leipzig für ihn in die Kindertrompete stoßen —, sondern seine Werke.

Sehen wir also ab von diesen großartigen Vorstellungen, betrachten die Oper wie eine andere, und lassen sie in ihren Einzelnheiten an uns vorübergehen.

Tannhäuser hat noch eine Ouverture, und es ist uns mit großer Emphase versichert worden, es sei die letzte, die Wagner geschrieben habe. In der That ist Wagner bei allem Geschick, Instrumentaleffecte aufzufinden und anzuwenden, dennoch kein Instrumentalcomponist, wie sich dies in der Ouverture und allen längeren Orchestersätzen deutlich kund giebt. Die Instrumentalmusik, die sich nicht an einen Text anranken und dessen einzelnen Gedanken und Worten folgen kann, muß, wenn von wirklich künstlerischer Leistung die Rede ist, aus einem inneren Keim ihre Ideen entwickeln, die durch ihren nothwendigen organischen Zusammenhang ein wohlgegliedertes Ganze bilden. Dies setzt nicht allein die erlernte Geschicklichkeit voraus, die Formen zu handhaben, in denen musikalische Motive behandelt werden, sondern allem voranstehend ist die Kraft der Erfindung, musikalische Ideen hervorzurufen, die einer allseitigen Entwickelung und Durchbildung würdig und fähig sind. Beides aber geht Wagner ab. Seine Motive sagen Alles, was sie ausdrücken sollen, gleich und auf einmal ganz, sie enthalten daher nicht den Keim einer Fortbildung in sich und sind keiner Entwickelung fähig, sondern nur der Wiederholung, in welcher sie durch Verschiedenheit des materiellen Klanges und ähnliche Mittel,

deren sich Wagner mit Geschick bedient, gesteigert, aber nicht ausgebildet werden. Wir haben kein Hehl daraus, daß wir in diesem Mangel der künstlerischen Organisation Wagners den wesentlichen Grund seiner principiellen Abneigung gegen eine Behandlung der dramatischen Gesangsmusik, welche auf Entwickelung musikalischer Motive beruht, finden, obgleich wir wohl wissen, daß hier der Nothnagel der dramatischen Charakteristik wird herhalten müssen. Bei der Instrumentalmusik kommt man damit nicht weit, das gleichsam historische Aneinanderreihen einzelner Motive und Effecte bringt keinen Eindruck hervor: Musik an sich erzählt nicht und handelt nicht. Später hat Wagner bekanntlich die reine Instrumentalmusik gänzlich negirt, und es ist jedenfalls bemerkenswerth, daß allemal, wo er ein neues Princip aufstellt, der entsprechende Mangel seiner individuellen Natur unverkennbar ist. Daß Wagner in der Handhabung der musikalischen Technik, namentlich der contrapunktischen, sich nicht gewandt zeigt, sieht jeder Musiker leicht ein. „Er will es nicht", sagt man uns. Darauf kommt aber gar nichts an, wenn er diese Formen doch gelegentlich anwendet, aber wie ein ungeübter Handwerker nach dem Nächsten, Trivialsten greift und dies ungeschickt behandelt. Oder wird ein Musiker in der Verbindung des wimmernden chromatischen Motivs in den Geigen mit dem Pilgergesang originelle Erfindung oder geschickte Durchführung erkennen? Sind nicht die Schalmeienpassagen zu demselben Pilgergesang eben so dürftig erfunden, als mühsam eingepaßt? Und vollends die contrapunktische Baßfigur, mit der später dieser Gesang begleitet wird, ist so schülerhaft trivial, daß man an Wagners Geschmack irre wird, der nicht fühlte, wie sehr das nach dem Exercitium klingt. Dergleichen aber macht jeder Mensch, wenn er es überhaupt macht, so gut als er kann. Ein ähnlicher Mangel technischer Durchbildung zeigt sich auch in den Gesangstücken, namentlich den mehrstimmigen; wahrscheinlich ist es wieder die dramatische Charakteristik, welche Erfindung bildsamer Motive, geschickte Anlage polyphoner Sätze, gute Stimmführung und ähnliche Philistereien verbietet. Indessen ganz abgesehen von diesen allge-

meinen Mängeln, ist die Ouverture nicht an ihrem Platz. Sie enthält nur zwei Motive, den Pilgergesang und den Venusberg, die in der Oper sehr oft vorkommen, in großer Ausführlichkeit wiederholt, ohne daß ihnen neue Seiten abgewonnen werden, und namentlich das ist nicht geschickt arrangirt, daß das phantastische Treiben im Venusberg dem Zuhörer unmittelbar hinter einander zweimal in ganzer Breite vorgeführt wird.

Mit dem Aufgehen des Vorhanges sehen wir das Innere des Venusberges in rosenrother Beleuchtung, Nymphen, Sirenen, Bacchanten treiben ihr üppiges Wesen, meistens in Pantomime und Ballet, während das Orchester den musikalischen Ausdruck übernimmt. Daß dabei scenisch das nicht ganz zum Vorschein kommt, was Wagner sich gedacht hat, und was sich recht hübsch bei ihm liest, liegt wohl zum großen Theil an der herrschenden Bühnentradition, die durchaus abhängig vom Pariser Ballet ist, und zu einer künstlerischen, oder auch nur originellen, phantasiereichen Lösung einer solchen Aufgabe sich nicht erheben kann: hoffen wir auf die Bühne der Zukunft! Aber auch die Musik erfüllt ihre Aufgabe nicht vollständig, und wenn sie auch von gewöhnlicher Balletmusik sehr verschieden scheint, kann sie ihren Ursprung doch nicht ganz verleugnen und klingt immer noch etwas nach Tricots und Entrechats. Denn was sie vor allem ausdrücken sollte, die leidenschaftliche Gluth, die zauberisch hinreißende Süßigkeit sinnlicher Liebe, das ist in ihr nicht zu finden; sie ist wohl lebhaft und seltsam, aber kalt, ohne eigentlichen Reiz, und charakterisirt nur den phantastischen Spuk. Nach dieser Seite treten gelungene, pikante Züge hervor in Melodie und Harmonie, wie in der Instrumentation, die natürlich den von Mendelssohn angeschlagenen Ton für derartige Phantastereien im Allgemeinen festhält, im Einzelnen überbietet. Da aber denn doch das eigentlich Zündende fehlt, so geht es dem Zuhörer bald wie Tannhäuser, er wird dieser rosenfarbenen Wirthschaft schnell überdrüßig. Die folgende Scene zwischen Venus und Tannhäuser tritt, wie schon bemerkt, in ihrer Färbung ganz aus dem Venusberg heraus, Tannhäusers Lied in

drei Strophen ist in Anlage und Behandlung echter Meyerbeer, Venus ist als solche nicht charakterisirt; die Situation ist so, daß man kein rechtes Ende absieht, und man dankt Gott, wie Tannhäuser endlich an die Jungfrau Maria denkt, daß man nur wieder das gewöhnliche Lampenlicht sieht.

Um den Gegensatz der freien Natur gegen das unnatürliche rothe Feuer des Venusberges recht fühlbar zu machen, hat Wagner einen jungen Hirten eingeführt, der auf der Schalmei bläst und sich ein Lied singt und zwar, um es recht natürlich zu machen, ganz ohne Orchesterbegleitung. Diese Einfachheit aber wird in der Oper immer gesucht erscheinen und in der Regel peinlich wirken; zumal wenn, wie hier, das Lied nicht wirklich den einfachen Naturlaut eines Volksliedes wiedergiebt, sondern durch Absichtlichkeit complicirt und affectirt geworden ist. Noch nicht zufrieden damit läßt aber Wagner, um die Natur noch natürlicher zu machen, zu diesem Lied fortwährend hinter der Scene mit Kuhglocken klingeln. Das ist ein Einfall, um den Meyerbeer ihn beneiden könnte: Sopransolo mit Kuhglocken! Was ist Bratsche oder Baßclarinette gegen Kuhglocken! Man erwartet nun, daß die Kühe, nachdem sie sich so lange hinter der Scene bemerkbar gemacht haben, auch wirklich auf der Bühne erscheinen, statt dessen aber kündigt ferner Gesang die herannahenden Pilger an. Der Chor derselben, der später noch oft wiederholt wird, ist zwar nicht tief und warm empfunden, aber mit Ausnahme einiger sehr widerhaariger harmonischer Härten wohlklingend, bestimmt ausgeprägt und besonders für den Effect des Herankommens aus der Ferne und des Verklingens gut berechnet, daher auch von guter Wirkung. Es ist Schade, daß Wagner diese durch ungehörige Zuthaten mehrmals schwächt, so im Anfang durch die Kuhglocken nebst Schalmei, welche sich auf eine musikalisch und ästhetisch gleich unbefriedigende Weise hineinmischen, später durch die unglückliche Baßbegleitung, zuletzt durch die anhaltenden Paukenwirbel, als sollte die Rückkehr der Pilger mit Böllerschüssen gefeiert werden. Die Pilger verlassen endlich, vom Geläute der Kirchenglocken begleitet, die Bühne. Jagdfanfaren er-

tönen, der Landgraf mit den ritterlichen Sängern tritt auf, sie erkennen Tannhäuser, dringen in ihn zu bleiben, was er, von Elisabeths Liebe in Kenntniß gesetzt, zusagt; die allgemeine Befriedigung spricht sich im Schlußsextett aus, während die Bühne sich mit Jägern füllt. Diese ganze Scene gehört zu denen, welche die frischeste und ansprechendste Wirkung machen, die Hörner sind geschickt verwendet und der Schlußsatz ist so angelegt, daß man das Gefühl einer bestimmten Form behält, und klingt recht schön.

Man sieht also, dieser erste Act bietet eine Reihe von Effecten, die zwar meist materieller Natur, aber von unzweifelhafter Wirkung sind, mit geschickter Hand so zusammengestellt, daß sie neben und durch einander um so kräftiger wirken. Zuerst der feenhafte, phantastische Venusberg mit Rosenlicht und Ballet, dann im Contrast dazu die Wartburg im hellen Sonnenschein, der Hirtenknabe mit Schalmei und Glocken, der Pilgerchor, endlich die Jäger — über der reichen Abwechslung kann man wohl die Mängel und Lücken der poetischen Gestaltung übersehen, und überhören, daß der wesentliche Charakter der Musik doch nur dem der Decorationsmalerei entspricht, die auch ihre Effecte hat, nur daß es nicht die höchsten, nicht die eigentlich künstlerischen sind. Indessen macht dieser Reichthum des ersten Actes einigermaaßen für die folgenden besorgt: werden diese Mittel ausreichen? sind andere zu erwarten?

Der folgende Act stellt zunächst das Liebesverhältniß zwischen Elisabeth und Tannhäuser dar, und hier sind einfache Situationen gegeben, die dem lyrischen Charakter der Musik ganz entsprechen und dem Componisten Gelegenheit gegeben hätten zu zeigen, was er mit den in der Musik selbst liegenden Kräften zu erreichen vermag. Er hat sie nicht benutzt. Eine Seelenstimmung einfach und wahr aufzufassen und wiederzugeben vermag er nicht, weil ihm die Tiefe und Ursprünglichkeit der Empfindung abgeht; wo er nicht einzelne Momente stark betonen und dadurch charakterisiren kann, wird er unbedeutend. Daher ist ihm der Charakter der Elisabeth ganz mißglückt und nur an einzelnen mehr leidenschaftlich bewegten

Stellen bekommt sie etwas Leben. Das Duett mit Tannhäuser klingt an Spontinische Weise an, ist ohne bedeutenden Inhalt und der Form nach mit seinen banalen Terzenfiguren und den kümmerlichen Imitationsansätzen so trivial, daß man sich doch wundern muß, wie Wagner dies Musikstück seine eigene Kritik hat passiren lassen können. Daß er, damit man es kein Duett in gewöhnlicher Weise nennen könne, Wolfram auch mit einigen Worten daran Theil nehmen läßt, alterirt den Charakter nicht, aber es ist dramatisch nicht wohl eingerichtet, daß diese Aeußerung Wolframs, die für seine Charakteristik bedeutend ist, so untergesteckt wird, daß sie so gut wie verloren geht. Nun folgt die Vorbereitung zum Sängerkampf, und hier bewährt sich Wagner wieder als vorzüglicher Decorationsmusiker. Die thüringischen Großen erscheinen von Herolden und Pagen eingeführt, Trompeter auf der Bühne, Trompeter im Orchester, zwischen ihnen ein starker Chor, — es müßte einer schon recht ungeschickt sein, der damit nicht einigen Eindruck hervorbrächte. In der That ist dieser, nur etwas lang ausgesponnene, marschartige Satz brillant, nicht ohne eine gewisse chevalereske Eleganz und in manchen Partien von angenehmem Wohllaut. Während desselben werden die edlen Herren und Frauen pantomimisch mit der feierlichen Ausführlichkeit des Ceremoniels empfangen und zu ihren Sitzen geleitet, das Wagner am Hofe des Landgrafen Herman vorauszusetzen sich berechtigt hält, wobei ich jedoch bemerken muß, daß ich die feineren Unterschiede der Verwandtschaft und Freundschaft, welche jemand im stummen Spiel mehr hervorgehoben wünschte, in Wagners sonst so scharf charakterisirender Musik nicht habe auffinden können. Nachdem die Sänger, ebenfalls von den Pagen geleitet, aufgetreten sind, jeder mit seiner Harfe, singt der Landgraf eine Festrede, die, wie billig, etwas langweilig ist, worauf die Pagen die Sänger losen lassen — in der That, diese artigen Knaben machen sich so oft bemerkbar, daß sie es wohl verdienen auf dem Theaterzettel namentlich aufgeführt zu werden, wenn sie auch nur vier Worte zu singen haben. Ueber den Sängerkampf ist schon bemerkt, daß er weder dichterisch noch musi-

kalisch genüge, er hält durchaus nicht, was die pomphafte Einleitung verspricht, fällt vielmehr entschieden gegen dieselbe ab. Am besten ist, wie sich erwarten läßt, die zunehmende fieberhafte Aufregung Tannhäusers ausgedrückt, aber innere Wärme fehlt auch hier und die Charakteristik bleibt wesentlich eine äußerliche. In dem Sturme, der über ihn losbricht, als er verrathen, daß er im Venusberg gewesen sei, tritt Elisabeth, die wie eine umgekehrte Euryanthe allein unter den Männern bleibt, vortheilhaft hervor und namentlich einige Stellen sind declamatorisch wohl gelungen, im Ganzen aber ist dieser Ensemblesatz nicht so klar und zusammenklingend wie der Schlußsatz des ersten Finale. Nachdem Tannhäuser die Weisung erhalten hat zum Papst zu wallfahrten, ertönt zur rechten Zeit der wohlbekannte Gesang der vorbeiziehenden Pilger. Warum hat Wagner durch den Schrei „nach Rom!“ der grell, fast roh hineinfährt, seine wohlthätige Wirkung gestört? — Beiläufig gesagt, hätte der Unterschied der älteren Pilger, die früher abgehen und früher wieder kommen, von den jüngeren, die später nachziehen und erst zuletzt wieder eintreffen, bei der Wichtigkeit für die Handlung, schon früher, wenn auch nicht motivirt, doch entschieden hervorgehoben werden müssen; der Zuhörer, der kein Textbuch bei sich hat, bekommt so gar zu sehr den Eindruck eines deus ex machina.

Im letzten Act, der ungleich dürftiger und monotoner ist, als die ersten, finden wir Elisabeth im Gebet für Tannhäuser; Wolfram, der mit seiner Harfe im Walde spazieren gegangen ist — wie die Könige im Märchen mit der Krone zu Bett gehen — tritt zu ihr, da kommen die älteren Pilger ohne Tannhäuser zurück. Nun fleht Elisabeth, die sein Schicksal entschieden glaubt, in brünstigem Gebet zur Jungfrau Maria, sie als Fürbitterin für Tannhäuser aufzunehmen, und entfernt sich, indem sie, wie Ottilie in den Wahlverwandtschaften auf die Sprache verzichtend, von Wolfram durch Geberden Abschied nimmt. Es thut uns wahrhaft leid, daß diese echt musikalische Situation, die eine tiefe und schöne Empfindung ausspricht, ihren entsprechenden Ausdruck nicht gefunden hat;

wir müssen uns mit dem Eindruck begnügen, den der Wohllaut geschickt combinirter Blasinstrumente hervorbringt. Noch weniger leistet die folgende Scene. Es ist schön gedacht, daß der Eindruck, den das eben Erlebte und der hereinbrechende Abend auf Wolfram den Dichter und Sänger machen, sich in ihm zu einem Liede gestaltet, aber leider müssen wir mit dieser Intention vorlieb nehmen: das Gedicht ist schwach und die Composition mit obligatem Violoncell so trivial sentimental, daß man sie ohne Bedenken Proch zuschreiben könnte. Daß aber zu diesem Liede an den Abendstern der obligate Abendstern, natürlich Solo, am Theaterhimmel erscheinen muß, das ist eine Plattitude, die man dem Geschmack Wagners nicht zutrauen sollte. Mit dem Auftreten Tannhäusers beginnt wieder die Darstellungsweise, die Wagners Natur am gemäßesten ist, und in dem Bericht über seine Pilgerfahrt, in welchem auch mehr musikalische Motivirung hervortritt, sind gelungene und drastische Momente. Endlich ruft er Frau Venus, sie erscheint, aber nur nebelhaft hinter einem Flor, und indem sie ihn zu sich ruft, Wolfram ihn warnend zurückhält, bildet sich eine dem Schluß von Robert dem Teufel analoge Scene, die allerdings musikalisch sehr verschieden, aber nicht sehr wirksam behandelt ist. Elisabeths Tod verscheucht die Frau Venus; im offenen Sarg wird sie von einem Trauerzuge auf die Bühne geleitet, Tannhäuser stirbt mit dem Ausrufe: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" indem die jüngeren Pilger heimkehren und seine Entsühnung verkündigen. So schließt die Oper glänzend, aber unbefriedigend.

Fassen wir das Gesammturtheil über dieselbe zusammen, so erscheint sie in ihrem Grundwesen der aus Paris stammenden Decorationsoper, wie sie von Meyerbeer zwar nicht erfunden — denn was hätte der wahrhaft erfunden? — aber doch hauptsächlich ausgebildet und bei uns in Curs gebracht ist, völlig verwandt, indem die Wirkung auf das Publicum hauptsächlich durch äußere, materielle Mittel erreicht wird, so zwar, daß in Zweifelsfällen das künstlerische, namentlich musikalische Interesse zurücksteht. Daß Wagner selbst heftig gegen den Meyerbeerismus polemisirt, beweist

an sich nichts dawider, daß er selbst demselben verfallen sei; es ist eine bekannte Erfahrung, daß man an Fremden die eigenen Schwächen am unangenehmsten empfindet und am schärfsten tadelt. Ohne alle Frage hat Wagner mehr Sinn für das Poetische und mehr Feinheit des Geschmacks als Meyerbeer, er wählt daher seine Stoffe besser und die einzelnen Effecte, die bei jenem wie aufgenagelt auf eine gleichgültige Unterlage erscheinen, weiß er geschickter aus seinem Stoffe herzuleiten; auch in der Instrumentation ist er ihm dadurch überlegen, daß er kühner und freier ins Volle greift und nicht so gar ängstlich wie Meyerbeer mosaicirt. Aber alles dieses und was man hier noch Verwandtes hervorheben möchte sind doch nur Verschiedenheiten dem Grade nach, und geben wir bereitwillig zu, daß im Einzelnen in drastischer Charakteristik Vieles gewagt und Einiges gelungen sei, so ist aus diesen Elementen doch nimmermehr ein Kunstwerk zu gestalten, das den Anforderungen auch nur der Gegenwart genüge.

Die Verdammniß des Faust

von

Hector Berlioz[1].

H. Berlioz hat wieder einmal eine musikalische Reise nach Deutschland angetreten und führt außer anderen Compositionen auch Bruchstücke seines Faust dem deutschen Publicum vor. Er scheint für denselben besondere Theilnahme in Deutschland zu erwarten, weil der Goethe'sche Faust die Grundlage bildet, und es ist daher Pflicht der Kritik ein ernstes Urtheil über diese französische Transscription des Faust abzugeben, um so mehr, als Berlioz gewohnt ist die Erfolge, welche deutsche Gutmüthigkeit und Höflichkeit — wenn nicht schlimmere Einflüsse wirksam sind — ihm zuzugestehen pflegt, in Paris als Folie zu benutzen, um dort neue Erfolge zu erlangen.

Der Titel „die Verdammniß des Faust" weist freilich auf eine wenigstens im Schluß von der Goethe'schen verschiedene Auffassung hin, allein was aus den ersten Acten bekannt geworden ist, stimmt unangenehm mit Goethe überein. Berlioz nennt das Ganze eine Legende. Ob damit die geistige Auffassung oder die musikalische Form bezeichnet sein soll, möchte schwer zu sagen sein. Die Form entspricht — soweit man bei Berlioz von bestimmt ausgeprägter und durchgeführter Form reden kann — so ziemlich der des Oratorium; es sind einzelne breit ausgeführte Situationen an-

1) Grenzboten 1853, IV S. 121 ff.

einander gereiht, wobei der Schilderung durch bloße Instrumentalmusik allerdings ein ausgedehnterer Raum, als früher üblich war, eingeräumt worden ist. Das Recitativ, durch welches der Faden des Sujets fortgeführt wird, ist in der hauptsächlich durch Meyerbeer fixirten Weise des modernen Opernrecitativs behandelt, stark nuancirt im Ausdruck, oft in die Cantilene hineinspielend und stets vom vollen Orchester nicht so sehr unterstützt, als in den Hintergrund gedrängt. Auf diesem Grunde heben sich dann einzelne Chöre, Sologesänge und Ensembles ab, die in ihrer Anlage und Verbindung mit dem Ganzen nichts Ungewöhnliches haben. Die ganze Auffassung und Behandlung aber ist von dem, was wir unter legendenartig verstehen würden, so verschieden, als schlichte Einfalt und frommer Glaube von bizarrer Grübelei und pretentiöser Effecthascherei.

Berlioz hat den Goethe'schen Faust übersetzt oder sich übersetzen lassen; natürlich paßt seine Composition nicht auf die ursprünglichen Worte, allein es ist nicht geschickt, daß er für seine Aufführungen einen rückübersetzten deutschen Text hat unterlegen lassen. Man kann ihm freilich nicht zumuthen, zu empfinden, wie einem Deutschen zu Muthe ist bei dieser fortgesetzten Verballhornisirung, durch welche man immer noch die disiecti membra poetae erkennt und die selbst eine sehr vorzügliche Musik nicht würde zur Geltung kommen lassen. Viel besser wäre der französische Text; wer ihn nicht versteht, den stört er doch nicht wie der deutsche.

Doch dies ist ein äußerlicher Mißgriff, der leicht beseitigt werden kann, aber wahrhaft entsetzlich ist die Weise, wie Berlioz sich aus den Elementen des Goethe'schen Gedichts seinen Text arrangirt hat. Er hat nicht etwa nur einzelne Scenen versetzt, sondern das Ganze aus seinen Fugen gelöst und jede einzelne Partikel als gute Prise angebracht, wo er glaubte, daß sie Effect machen könnte, und mit den heterogensten Dingen vermischt. Bei einem so totalen Mangel an Sinn und Verständniß für ein Kunstwerk als Ganzes ist natürlich an eine künstlerische Auffassung und einheitliche Gestaltung bei der musikalischen Reproduction nicht zu

denken und man resignirt sich von vornherein auf Einzelnheiten, die etwa gelungen sein möchten.

Unter den „Bildern des ersten Acts“ ist das erste folgendermaßen im Programm bezeichnet:

„Die Ebenen von Ungarn. Faust beim Aufgang der Sonne. Zug der Landleute. Chor. Recitativ und ungarischer Marsch.“

Die Ebenen von Ungarn nebst dem Sonnenaufgang werden in einer Instrumental-Einleitung geschildert; die folgende Situation ist ungefähr die des Spazierganges mit Wagner. „Befreit vom Eis sind Strom und Bäche“ fängt Fausts Recitativ an und der Chor der Landleute ist das Lied: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“ — Alles in Ungarn. Warum? — Warum nicht? Wozu hat Faust seinen Zaubermantel, wenn ihn Berlioz nicht auch nach Ungarn versetzen sollte, wenn es ihm gerade paßt? Und es paßt ihm, weil der Ragoczimarsch ein ungarischer Marsch ist, von großer Wirkung und durch Liszt populär gemacht. Aber Liszt hat doch nur zehn Finger zu seiner Disposition und Berlioz das ganze Orchester, also muß Faust den Ragoczimarsch in Ungarn hören, um dann zu erklären, daß auch diese kriegerischen Töne ihn seinem Trübsinn nicht entreißen können. Allerdings bewährt sich das Talent Berlioz', zu fremden Gedanken wirksame Orchestereffecte zu finden, auch hier und der reich und originell instrumentirte Marsch klingt sehr gut, aber ist es eines Künstlers würdig um eines so äußerlichen Effects willen ein Kunstwerk zu zerstören? Wozu haben wir denn Wachparaden? Mindestens sollte man erwarten, daß der nationale Ton auch in der ganzen Scene festgehalten werde, aber das kann man freilich nicht mit der Instrumentation allein. Vielleicht gelingt es anderen, in der Introduction die Chorographie der ungarischen Ebenen nachzuweisen, die Landleute singen nicht wie Ungarn. Freilich ist in dem Goethe'schen Liede gar nichts Magyarisches zu finden, es ist wie billig echt deutsch, aber das ist die Composition trotz alles Juchhei! Juchhei! doch auch nicht, vielmehr erinnert die Färbung derselben eher an italienische Volksweise,

— man denke sich den Mischmasch! Uebrigens macht sich schon hier fühlbar, was bei den späteren Liedern freilich noch viel ärger hervortritt, daß das Bestreben, etwas volksmäßig Einfaches zu schaffen, zur baaren Trivialität geführt hat; um dieser etwas Charakteristisches zu geben, sind dann die forcirtesten Effecte durch harmonische und rhythmische Verrenkungen und frappante Instrumentation hinzugefügt; durch alles das aber wird die ursprüngliche Trivialität nur noch auffallender und fataler.

Unter den „Bildern des zweiten Acts" zeigt uns das erste „Faust in seinem Studirzimmer. Recitativ zu einer Instrumentalfuge." Man weiß, wie Berlioz über die Fuge denkt, daß er ihrem Erfinder die ewige Verdammniß gewünscht hat; man weiß, daß er einst Cherubini offen erklärte: je n'aime pas la fugue, und dieser ihm eben so offen erwiderte: et la fugue ne vous aime pas, — man fragt daher mit gerechter Verwunderung: wie kommt Saul unter die Propheten? Indessen überzeugt man sich bald, daß Berlioz kein Paulus der Fuge geworden ist. Die Einleitung zu dem ersten Monologe Fausts: „Habe nun ach! Juristerei" beginnen die Bässe mit einem knurrenden, fortschleichenden Thema, das den unbehaglichen Zustand eines an Unverdaulichkeit Leidenden nicht übel ausdrückt, die Bratschen nehmen es auf — es klingt wahrhaftig so nach einer Fuge; aber nur eine Weile, dann tritt ein anderes, sehr abstechendes Thema hervor — ein Contrasubject! Doch nein, es kommt ein anderes und wieder ein anderes zum Vorschein — vor den Contrasubjecten ist das Subject und die Fuge abhanden gekommen. Und nun merkt man, daß dies lauter überwundene Standpunkte Fausts aus allen Facultäten waren, die daher billig als unverdaute Brocken, die er sich nicht assimiliren konnte, ohne Zusammenhang neben einander stehen, und daß die scheïnbare Fuge gar nichts bedeutet, als die übelangewandten Studien Fausts, die ihn in so schlechte Stimmung versetzen. Dieser musikalische Humor, der die Langweiligkeit der vier Facultäten durch die Fuge und vice versa der Fuge durch die Facultäten trifft, täuscht den Zuhörer in der That, man hört voll Neugierde auf die

Berlioz'sche Fuge und wird darüber nicht in dem Grade gelangweilt, als man sollte.

Das dritte Bild enthält „des Ostermorgens Hymne. Auftritt des Mephistopheles.“ Diese Scene ist die am wenigsten hervortretende. Der Gesang in der Kirche ist an sich nicht bedeutend und der Situation so wenig entsprechend als die Radziwill'sche Composition desselben. Sie müßte der einfachste und innigste Ausdruck frommen Glaubens sein, um die Gewalt, welche sie auf Faust ausübt, auch über den Zuhörer zu gewinnen, aber sie läßt vollständig kalt. Unmittelbar darauf tritt Mephistopheles auf, man weiß nicht woher und weshalb, allein Faust erkennt ihn gleich und mit der Bekanntschaft ist auch ohne viel Umstände die Freundschaft geschlossen. So unmotivirt und kahl die Behandlung der Situation, so dürftig ist auch die musikalische Ausführung. Es ist merkwürdig, wie wenig Begabung für die plastische Darstellung einer bestimmt ausgeprägten Individualität Berlioz zeigt, weder Faust noch Mephistopheles bringen es zu einer solchen. Beide treten auch musikalisch wenig hervor, sie singen mit Ausnahme des Flohliedes nur Recitativ, es bleibt daher bei vereinzelten Zügen, und man kann hier recht erkennen, wie eine Reihe Einzelnheiten, wenn sie auch noch so derb und deutlich aufgetragen sind, doch kein Ganzes bildet. Bei Faust ist Sentimentalität vorherrschend, bei Mephistopheles soll es der Humor sein, allein grade diese Seite ist vollständig vergriffen. Ziemlich alle musikalischen Teufel neuerer Zeit können ihren Ursprung von Samiel nicht verleugnen, indeß hat der Berlioz'sche Mephistopheles noch mehr Aehnlichkeit mit Meyerbeers Bertram, und spricht wie jener fast nur mit Posaunen in verminderten Accorden, außer daß ein wunderlich zerhackter Rhythmus den Humor dazu thun soll: im Ganzen ist es ein trauriger Gesell, der weder unterhält noch bange macht. Dieser erkünstelte Humor, der sich vor den Spiegel stellt und Gesichter schneidet, erreicht seine Höhe im dritten Bilde „Auerbachs Keller.“ Nach einem wüsten Chor von berauschten Zechern singt Brander das Lied von der Ratte. Die Composition desselben ist nicht die Darstellung der

plattesten Gemeinheit, sie ist es selbst. Es giebt gewiß wenig Musikstücke, die den Anspruch auf Melodie, Wohlklang, ich möchte sagen auf musikalischen Anstand, so rücksichtslos aufgeben wie dieses Lied, das die absolute Unschönheit und nicht einmal die Charakteristik der Caricatur zeigt. Aber was folgt auf dieses Lied? Die berauschten Zecher, denen es kannibalisch wohl wird, begehen einen musikalischen Exceß, der den höchsten Grad trunkenen Humors bezeichnen soll — sie singen eine Vocalfuge auf das Wort Amen! Wir wissen freilich schon, daß nach Berlioz' Meinung das Absurdeste, was ein Mensch thun kann, das Fugenmachen ist, aber eine curiose Vorstellung vom Leipziger Publicum — und in dieser Beziehung ist es sich gewiß immer gleich geblieben — ist es doch, daß sich die Wirkung des Weins bei ihm in improvisirten Fugen äußert. Daß diese Fuge sich nur in den allertrivialsten Nothbehelfen eines angehenden Contrapunktisten herumtreibt, ist natürlich mit Absicht so eingerichtet, aber diese Absicht kann natürlich nicht verhüten, daß sie miserabel und langweilig klingt. Und welche Dürftigkeit ist es, und zugleich welche Unklugheit, zum zweiten Mal die Fuge als grobes Geschütz des Humors zu verbrauchen; denn zum zweiten Male gelingt es ihm nicht uns wieder zu täuschen, und da man nun schon weiß, was er mit seinen Fugen sagen will, so war es ganz überflüssig, noch einmal zu beweisen, daß seine Fugen nichts taugen. Ich bin weit entfernt über den Spott, welchen Mephistopheles über die heiligende Kraft eines fugirten Amen ausspricht, mich pietistisch zu ereifern, aber verletzend wirkt er, und künstlerisch ist die ganze Episode nur zu mißbilligen, weil sie mit dem Hauptgegenstand in keiner Verbindung steht und absichtlich herbeigezogen ist, weil das Gemeine und Ungeschickte musikalisch nicht komisch, sondern häßlich wirkt, und weil der Spott über ein Allgemeines da, wo der Componist aus eigener Willkür ein miserables Beispiel geliefert hat, nicht gerechtfertigt erscheint. Auf diese Fuge singt dann Mephistopheles sein Lied vom Floh. Es ist wahr, man hört die Flöhe im Orchester recht munter herumspringen, übrigens aber ist weder volksmäßige Derbheit noch geist-

reiche Feinheit in dem Liede zu finden, am wenigsten Wohllaut und Grazie; man empfindet nur von neuem mit Mißbehagen, daß Berlioz' Humor nur wie ein Hanswurst Sprünge macht und Fratzen schneidet.

Das letzte Bild versetzt uns in eine „romantische Gegend an den Ufern der Elbe." Hoffentlich haben wir uns dieselbe nicht bei Wittenberg zu denken, sondern da Faust einmal in Leipzig war, wird er wohl weiter gereist sein und sich in Böhmen ein hübsches Plätzchen zum Schlummern ausgesucht haben. Sylphen und Gnomen singen einen Chor, dem das „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen" zu Grunde liegt, sie bewegen sich im wesentlichen in der durch Mendelssohn typisch gewordenen Weise; daß die Instrumentaleffecte gesteigert sind, versteht sich, nicht so auch die Anmuth und Frische der Erfindung. Der Tanz der Sylphiden hat, weil es doch deutsche Sylphiden sind, einen walzerartigen Charakter und ist, ohne eigentlich originelle und tiefe Erfindung, doch ein recht wohlklingendes Musikstück, das neben so vielem Unerfreulichen und Verletzenden um so angenehmer ins Ohr fällt. Den Schluß dieser Scene macht ein Soldatenchor „Burgen mit hohen Mauern", dem Studenten mit einem Gaudeamus — nicht mit der bei uns üblichen Melodie — entgegenkommen, worauf beide sich zu einem Ensemble vereinigen, das mehr Lärm als Musik macht.

Der Gesammteindruck kann nicht anders als niederdrückend sein. Man empfindet fortwährend die Anstrengung, mit welcher der Componist danach ringt, das Ungewöhnliche und Außerordentliche zu leisten, und daß es ihm an der unmittelbaren frischen Productionskraft gebricht, die allein dieses Ziel zur inneren Befriedigung des Hörers wie des Componisten erreichen kann. Man sieht, wie er sich anspannt, wie er sich aufregt bis zum Krampf im Weinen und Lachen, wie er grübelt, tastet und sucht, alle äußeren Mittel steigert um noch etwas mehr auszudrücken, als sich künstlerisch ausdrücken läßt, und wenigstens durch Charakteristik zu wirken. Denn die Schönheit läßt sich nicht erzwingen, und es ist bedeutsam, daß Berlioz bei aller seiner einseitigen Vorliebe für

instrumentale Effecte selbst den materiellen Wohlklang nur selten und vorübergehend erreicht. Unverkennbar ist sein Bestreben im Gegensatz gegen frühere Compositionen klarer und faßlicher zu schreiben. Zum Theil bedingt dies schon das Wort des Textes, welches mehr Präcision und schärfere Begränzung verlangt als die reine Instrumentalmusik; davon abgesehen hat jenes Bestreben aber nur dahin geführt, daß dem Absurden, Verworrenen, Ungenießbaren jetzt das Gewöhnliche und Triviale unmittelbar beigemischt ist, welches mitunter in eine so banale Phrasenmacherei ausartet, daß man sich darüber bei Berlioz wundern muß. Ein so gänzliches Fehlschlagen bei großen Anstrengungen und Ansprüchen ist stets niederschlagend; wir Deutsche aber haben diesem Werke gegenüber eine eigenthümliche Stellung. Man hat gesehen, wie der tief empfundene Organismus des Goethe'schen Gedichts mit gleichgültigen Händen zerrissen und die zerpflückten Glieder zu den alleräußerlichsten Effecten sinn- und bedeutungslos verbraucht worden sind. Bei einem solchen Mangel an Verständniß kann natürlich von künstlerischer Auffassung und Darstellung der Situationen und Charaktere so wenig als der einzelnen Momente die Rede sein. Wir Deutsche haben nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, gegen eine solche schmachvolle Verstümmelung und fratzenhafte Entstellung eines Werkes, das der Nation theuer und werth ist, zu protestiren. Ist ein solches Appretiren desselben den Franzosen gemäß, können sie es in dieser Gestalt genießen, so mißgönnen wir es ihnen nicht: für uns Deutsche ist und bleibt es ein Wechselbalg, den uns keine Wichtelmännchen ins Haus tragen sollen.

Hector Berlioz in Leipzig[1].

„Wenn ich Musik von Mozart höre", sagt H. Berlioz im Journal des Débats, „so drückt mich immer ein kleiner Alp, wenn ich aber Musik von Haydn höre, so drückt mich immer ein großer Alp." Das Uebelbefinden, welches den Zuhörer bei der Musik von Berlioz befällt, hat noch keinen Namen erhalten, ausbleiben wird es sicherlich nicht. In der That, da das, was in der Musik jener Meister uns gewöhnliche Menschen entzückt — Schönheit, Wohllaut, Klarheit, welche auf der innern Harmonie dessen was sie gewollt, und der Mittel, durch die sie es erreicht haben, beruhen — Berlioz so unangenehm berührt, so kann es kaum anders sein, als daß das unausgesetzte Zerwürfniß zwischen Wollen und Können in seiner Musik, die beständige Verschwendung eines pretentiösen Apparats äußerer Mittel bei innerlicher Dürftigkeit, im Zuhörer eine Verstimmung erregen, die je nach Umständen und Temperament mehr in Unwillen oder in Heiterkeit sich auflösen kann, aber jedenfalls einen starken Beisatz der Langenweile haben wird, welche Berlioz höflich genug nur medicinisch benennt. Fragen wir etwas genauer nach, worauf beruht denn die Größe dieser Meister? Vor allem und wesentlich darauf, daß sie nicht blos künstlerische, sondern musikalisch-künstlerische Naturen sind, und wie der Dichter poetisch, der Maler malerisch empfindet, ebenso

1) Grenzboten 1853, IV S. 481 ff.

unmittelbar musikalisch empfinden und aus dieser ursprünglich musikalischen Anregung erfinden und schaffen. Sodann ist in ihnen diese Anlage künstlerisch entwickelt und ausgebildet, so daß die in der Natur und dem Wesen ihrer Kunst begründeten Gesetze für sie nicht lästige Schranken sind, die man um jeden Preis durchbrechen und überspringen müsse, sondern die nothwendigen Bedingungen künstlerischer Gestaltung; und diese auf der Durchdringung künstlerischer Begabung und Bildung beruhende Freiheit des künstlerischen Schaffens ist wesentlich verschieden von der Geschicklichkeit hergebrachte Formen zu handhaben, welche nur am Handwerker oder am Schüler zu loben ist, die indessen manche Kritiker wohlwollend genug sind jenen Meistern noch zuzugestehen. Indessen den geschickten Handwerker muß man achten, und aus dem Schüler kann ein Meister werden, allein wenn jemand mit den Ansprüchen eines vollendeten Künstlers auftritt, dem es am Ersten und Besten fehlt, so ist es Pflicht, über ihn die volle Wahrheit ohne Rückhalt zu sagen. Berlioz ist aber wirklich der vollständige Gegensatz jener Meister die ihn langweilen, und vor allem durch seinen Mangel an ursprünglich musikalischer Productionskraft. Er ist ein geistreicher, ein gebildeter Mann, das weiß jeder, der nur eins seiner Feuilletons gelesen hat, so gut als er selbst es weiß, er hat auch über Musik treffende Gedanken und Einfälle, aber von da ist es noch weit zum musikalischen Schaffen. Dieses ist bei ihm nicht ursprünglich und unmittelbar, sondern stets secundär. Er hat die bewußte Absicht, seiner Musik einen bestimmten gedankenmäßigen Inhalt zu geben, erst wenn er diesen durch Reflexion vollständig präparirt hat, sucht er den musikalischen Ausdruck dafür; seine Intentionen sind vollkommen selbständig ausgebildet, ehe sie eine musikalische Gestalt bekommen; er schafft also nicht Musik als solche, aus einer innern Nothwendigkeit, sondern er setzt seine Gedanken und Einfälle, anstatt sie zu einer Novelle oder einem Feuilletonartikel zu verarbeiten, nachträglich in Musik. Die Aufgabe des Zuhörers wird es dann, nicht Musik zu genießen und auf sich wirken zu lassen, sondern fortwährend zu errathen, was der Com-

ponist sich bei der Musik gedacht haben möge. In dem richtigen Gefühl, daß das rein Gedankenmäßige darzustellen doch nicht eigentlich Sache der Musik sei, sucht Berlioz den Zuhörer durch Prologe und Programme auf die richtige Fährte zu bringen, und mancher, der sich sonst bei Musik nichts zu denken weiß und doch Anstands halber ins Concert geht, vergnügt sich an diesem jeu d'esprit und ist froh, wenn er durch einen kräftigen Beckenschlag, ein knarrendes Fagott oder sonst eine instrumentale Absonderlichkeit erinnert wird, daß er hier auch etwas Absonderliches zu denken habe. Das nennt man dann gern geistreiche Musik, da doch ein gutes Theil dieses Lobes auf den Zuhörer zurückfällt, und meist um so lieber, je weniger der Lobende auf eigene Hand und ohne Musikbegleitung geistreich zu sein pflegt. Das fällt freilich den meisten, die mit diesem Lob so freigebig sind, nicht ein, daß, wenn der Componist auch wirklich vor und neben seiner Composition geistreiche Gedanken hat, die Musik darum das Prädicat noch nicht verdient, sondern nur dann, wenn er in der Behandlung des rein Musikalischen, in Erfindung und Technik sich als geistreichen Künstler zeigt, was nicht so leicht zu beurtheilen sein dürfte. Um die Nebengedanken aber, soweit sie etwas werth sind, ist es nur Schade, wenn sie in Musik gesetzt sind, denn das fortdauernde Geräusch läßt doch kein rechtes Nachdenken aufkommen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Ideen, die nicht ursprünglich und naturgemäß erzeugt sind, auch nicht wie durch ein natürliches Wachsthum organisch entwickelt und ausgebildet werden können, derselbe Zwang muß sich auch in der Formgebung zeigen. Wenn Berlioz eine Abneigung gegen die fugirte und imitatorische Schreibart hat, so wird man sich freilich wundern, daß ein denkender Künstler in der Strenge dieser Form nur das Beschränkende wahrnimmt und nicht erkennt, daß die moderne Musik, soweit sie organisch gestaltet ist, auch in ihrer freiesten Entwickelung, auf jenem Princip beruht, das man nicht verwerfen kann ohne auch seine Consequenzen zu verwerfen. Allein da es nicht die einzig nothwendige Form musikalischer Production ist, so kann

man diese Einseitigkeit hingehen lassen, wenn man von anderer Seite dafür entschädigt wird. Aber bedenklich wird es, wenn man, wo diese Formen dennoch angewandt sind, gewahr wird, daß der üble Erfolg Wirkung der Ungeschicklichkeit ist, mit der sie behandelt werden. Es ist eine schlimme Sache mit den Dingen, die gründlich erlernt und geübt sein wollen; wenn dies versäumt wird, können weder Geist noch Genie sie für den Augenblick erzwingen. Ich rede jetzt nicht von dem unglücklichen Einfall, die Fuge als Mittel der Ironie und Satire zu gebrauchen, wie im Faust; die Einleitung zur Flucht nach Aegypten will fugirter Stil sein. Man darf bei dem künstlerischen Rigorismus, welchen Berlioz proclamirt, nicht voraussetzen, daß dies eine Concession gegen die im Publicum herrschende Vorstellung von Kirchenmusik sei, eben so wenig kann hier von einer historischen oder localen Färbung die Rede sein, da die Scene in Palästina im Jahre 1 nach Christi Geburt ist; sondern Berlioz muß einen fugirten Instrumentalsatz für den angemessensten Ausdruck der einfachen religiösen Stimmung gehalten haben, welche sich in den darauf folgenden Texteswörten bestimmter ausspricht. Wir hören auch ein Thema, dem man nichts anhört als die Bestimmung fugirt zu werden, dann die üblichen Eintritte, zu unserer Verwunderung schließt die Periode sogar mit dem ehemals landüblichen Triller, den man nachgerade als altmodisch zu betrachten gewohnt war. Wer nun nach dieser formellen Ankündigung eine Durchführung erwartet, in welcher sich nicht nur der gründliche, sondern auch der geistreiche Musiker bewähren kann, der wird getäuscht. Zunächst wird derselbe Satz von den Blasinstrumenten wiederholt, dann wird ein neuer Ansatz mit dem Thema gemacht, der zu nichts führt, noch einer, der sich im Sande verläuft — die Ouverture ist aus. Mir fiel dabei die Geschichte von dem Lehrer ein, der seinen Schülern einen logischen Satz klar machen wollte. „Denkt euch ein großes Haus und daneben einen großen Baum — nein, so geht es nicht! — denkt euch ein kleines Haus und daneben einen kleinen Baum — nein, so geht es auch nicht! — denkt euch eine Hütte und daneben einen Busch — nein,

es geht gar nicht!“ So ist es auch mit der Fuge: es geht gar nicht. Und es muß wohl seinen Grund haben, daß so oft die als geistreich gepriesenen Componisten, wenn sie sich zum fugirten Stil herablassen, so gar trivial und geistlos werden.

Berlioz ist aber, wenn auch kein Freund des fugirten Stils, doch dem contrapunktischen entschieden zugethan. Das Wesen der contrapunktischen Schreibart besteht, um es kurz anzugeben, bekanntlich darin, daß verschiedene Melodien zugleich selbständig fortgeführt und zu einem harmonischen Ganzen vereinigt werden, was in den verschiedensten Formen geschehen kann und bei strengster Gesetzmäßigkeit die größte Freiheit zuläßt. Von diesen wesentlichen Erfordernissen hält Berlioz fast nur das eine fest, daß von den verschiedenen Stimmen, welche er zusammenbringt, jede selbständig ihren Weg gehe, wie sie sich miteinander vertragen, das kümmert ihn ungleich weniger. Es ist, als ob er eine Anzahl von — wie sage ich nur? Melodie, Thema, Motiv, Idee im gewöhnlichen Sinn paßt in der Regel nicht ganz — von Notencomplexen mit vollen Händen übers Orchester verstreue: jeder sucht seinen Theil zu erwischen, einige halten beharrlich das Stück fest, das sie einmal erfaßt haben, und wiederholen es unverdrossen, als fürchteten sie, es könnte abhanden kommen; andere haschen leichtfertig bald nach diesem, bald nach dem, versuchen sich hier und da, bis ein allgemeines bellum omnium contra omnes entbrennt, in dem jeder sich wehrt, so gut er kann. Mit einemmal schweigen alle, als fürchteten sie sich vor ihrem eigenen Spektakel, oder werden wie beschämt und verlegen ganz leise, aber bald liegen sie sich wieder in den Haaren, und wo jeder thut, was er will, hat der einzelne auch gar keinen Grund, sich zu geniren: alles tobt sich aus nach Herzenslust, wie die Tertianer, wenn der Lehrer nicht da ist. „Besen, Besen seis gewesen!“ seufzt der unglückliche Zuhörer, über dessen Ohren es hergeht, einmal über das andere Mal, vergebens — unerbittlich schwingt in weiten Kreisen der Meister seinen Zauberstab vom Dirigentenpult, dessen hohltöniger Fußboden, mit Voß zu reden, oft Neulingen zum Schreck unter zornigem Getrampel donnert,

und jagt seine Orchesterphalanx durch alle Contraste der *ff* und *pp*, fort gehts im Sturmschritt, jeder denkt nur an sich, Niemand an seinen Nachbar und den armen Zuhörer. Und was entschuldigt man nicht bei allgemeinem Aufruhr und Kampf! aber gar zu curios klingt es, wenn bei verhältnißmäßig ruhigen und friedlichen Stellen irgend eine mißvergnügte Mittelstimme plötzlich versucht, was sie auf eigene Hand riskiren kann, und ihrer Verdrießlichkeit Luft macht, oder ein paar einzelne Instrumente mit boshafter Verstocktheit die Geduld des Hörers auf die Probe stellen, wie z. B. in der Haroldsymphonie Flöte und Horn sich mit einem Eigensinn um den letzten Ton zanken, der um so unbegreiflicher ist, da das Horn von vornherein so entschieden im Unrecht ist. Es gehört die Engelsgeduld einer Flöte dazu, um das auszuhalten, und ein Publicum, das den Wahlspruch res severa est verum gaudium schon lange beherzigt, um nicht am Ende in eine unhöfliche Heiterkeit zu gerathen.

Diese eigenthümliche Behandlungsweise geht in ihrem letzten Grunde wieder darauf zurück, daß es nicht die Absicht des Componisten ist, ein rein musikalisches Kunstwerk zu gestalten, sondern daß die Kräfte, welche er in Bewegung setzt, etwas Anderes ausdrücken sollen, als was in ihrem Wesen liegt, und nur die Träger außermusikalischer Gedanken sind. Daher ist es denn auch nicht zu verwundern, wenn sie ganz anderen Gesetzen als den musikalischen unterworfen werden, um sich zu einem Ganzen zu gestalten. Noch ungleich mehr Einfluß aber haben die Intentionen des Componisten natürlich auf die Formation seiner Kunstwerke im Großen. Das schlagendste Beispiel, zu welchen Monstrositäten auch ein denkender Mann gelangen kann, wenn er von einer Kunst erzwingen will, was ihrer Natur zuwider ist, und der sicherste Beweis, daß ihr eigentliches Wesen ihm verschlossen blieb, ist die dramatische Symphonie Romeo und Julie. Der Versuch, den Eindruck eines Dramas musikalisch wiederzugeben, ist nicht neu, auch keineswegs schlechthin verwerflich, wenn die Musik sich innerhalb ihrer Gränzen hält und sich begnügt, die allgemeine poetische Stimmung aus-

zudrücken, zu welcher das Werk des Dichters die Anregung bot. Indessen hat es nicht an Componisten gefehlt, welche, der eigenen Kraft mißtrauend, den poetischen Inhalt für ihre Instrumentalmusik gradezu vom Dichter glaubten borgen zu können, indem sie ihn Schritt vor Schritt begleiteten. In ähnlicher Weise hat Berlioz Shakespeare's Romeo und Julie so in Musik umgesetzt, daß er an den Stellen der Handlung, welche für eine musikalische Darstellung Veranlassung zu bieten schienen, Halt macht für einen symphonischen Satz. Daß bei einer solchen Anlage kein Tonstück entstehen kann, welches die Summe des poetischen Inhalts jenes Dramas musikalisch reproducirt, leuchtet ein. Hauptmomente der dramatischen Gestaltung sind musikalisch theils absolut nicht wiederzugeben, theils werden sie durch das Festhalten an der ausgeführten musikalischen Behandlung ihrer wahren Bedeutung entkleidet, während dagegen Nebendinge durch den zufälligen Umstand, daß sie für Musik qualificirt sind, zu Hauptdarstellungen erhoben werden. So hat z. B. gleich anfangs die Ballscene blos der Tanzmusik zu Liebe eine Ausführlichkeit erhalten, welche ihr im Zusammenhange des Ganzen nicht zukommt. Ebenso ist die Darstellung der Fee Mab in einem langen Scherzo, die an sich nicht zu mißbilligen wäre, für einen integrirenden Theil von Romeo und Julie so ungebührlich ausgeweitet, daß sie gar nicht mehr in den Rahmen paßt. Das Ganze bildet schließlich eine Reihe von musikalisch ausgeführten Situationen der Tragödie, aber nicht mit innerer Nothwendigkeit aus dem Keim derselben heraus gegliedert, sondern nach unwesentlichen Merkmalen heraus gegriffen, verschoben und verrenkt, wie wenn ein Declamator in einem Satze, den er nicht versteht, die Wörter falsch verbindet und betont. Noch nicht zufrieden mit all' dieser Musik und besorgt um Deutlichkeit und Verständniß, hat Berlioz den Instrumentalsätzen auch noch Gesangpartien hinzugefügt, in denen nun zum Theil wenigstens das gesungen wird, was man ohne Worte gar nicht verstehen könnte. Ein klarer Zusammenhang und eine fortschreitende Entwickelung ist durch diese Vermischung heterogener Elemente, von denen keines an seinem

Platz ist, natürlich doch nicht erreicht; auch tritt hier wiederum derselbe Uebelstand hervor, daß auch die Gesangspartien meistens nicht der poetischen Bedeutung der Situation, sondern dem Zufall eines musikalisch darstellbaren Motivs ihre Stelle verdanken und das Mißverhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen nur noch steigern. Um aber, wenn auch nicht den Zusammenhang, wenigstens den Inhalt begreiflich zu machen, wird die Symphonie durch einen Prolog eröffnet, der einen kurzen Abriß der Handlung vorträgt, untermischt mit Reflexionen, wie: „Bist du nicht selbst vielleicht dem armen Erdensohn jene Poesie, o Liebe, die dem Shakespeare allein verlieh die Weihe, und mit ihm zurück gen Himmel floh?" Das fehlte noch, daß die Musik zu allen übrigen Magddiensten auch noch ästhetische Kritik verrichten muß! Und sogar die Fee Mab wird uns hier schon in einem Vocal-Scherzino ausführlich geschildert, damit es Jeder merken könne, wie arm die musikalische Phantasie ist, die selbst einen heitern Scherz nicht erfinden kann, wenn ihr das Muster nicht vorgezeichnet ist. Ich zweifle nicht, daß Berlioz ein Bewunderer Shakespeare's ist und für die Schönheiten seiner Tragödie schwärmt, aber indem er sie auf dem Prokrustesbett seiner Symphonie verstümmelte, hat er den Beweis geführt, daß er weder musikalisch empfindet, noch von dem Wesen eines Kunstwerkes einen Begriff hat. Zum Ueberfluß hat er dieses Monstrum eine dramatische Symphonie benannt, an der — dabei soll der doch sicher höchstens epische Prolog nicht einmal zählen — nichts Dramatisches ist, als daß ein Drama zum Grunde liegt, dem bei dem Umgießen in die musikalische Form Alles genommen ist, was ein Drama ausmacht.

Durch welche Vorzüge im einzelnen müßte dieses Werk sich auszeichnen, um so colossale Mißgriffe, wenn auch nicht vergessen, doch für den Augenblick zurücktreten zu machen! Dies ist aber nicht der Fall; es ist reich an Bizarrerien, an seltsamen Effecten, aber arm an Schönheiten. Natürlich, denn der Mangel an ursprünglich musikalischer Empfindung und Erfindung, an Sinn für Maaß und Klarheit, macht sich am unmittelbarsten bei den einzelnen

Motiven und Melodien geltend. Diese sind mit sehr seltenen Ausnahmen dürftig und trocken, entweder mühsam zusammengesetzt und in eine auffallende Form gerenkt, oder gradezu trivial. Dabei hat denn freilich Berlioz den Vortheil, daß unter so vielem Ungenießbaren und Absurden das Triviale einen Anspruch auf Verdienst beim Publicum gewinnt, weil es sich dabei zurechtfindet und, da es ihm mit einem solchen Aufwand äußerer Mittel ins Ohr gebracht wird, sich gern überreden läßt, es müsse doch wohl etwas werth sein, wofür man sich so in Unkosten setzt. Ein noch schlimmeres Zeichen ist es, daß da, wo in der Natur der Aufgabe ein gewisser sinnlicher Reiz liegt, der absolut keine abstrusen Gedanken zuläßt, ein grober Materialismus zu Tage kommt. Wer kann bei dem Chor der nach Hause taumelnden Capulets, bei dem wüsten Tanzgelage, das in einen wahren Meßbudenscandal ausartet, sich noch vorstellen, daß er, ich sage nicht in vornehmer, daß er in guter Gesellschaft sei? Auch in Auerbachs Keller, wo Goethe uns zu einer Zeche lustiger Gesellen führt, bringt uns Berlioz in eine gemeine Kneipe. Anderes ist dann wieder durch die äußerste Dürre abstoßend, wie z. B. der Prolog. Weiß der Himmel was für eine Bardenreminiscenz dieses eintönige, bald ein- bald mehrstimmige Recitiren des Chores mit sparsamer Harfenbegleitung darstellen soll, aber es ist so langweilig als der Geschichtsabriß, der vorgetragen wird. Auf diesem grauen Grunde soll das Bild der Königin Mab nun um so schärfer sich heben; aber wie sehr das Geplapper der vielen kurzen, raschausgesprochenen Silben auch gegen das triste Psalmodiren absticht, humoristisch und phantastisch wird die Darstellung doch nicht. Und diesen Eindruck macht auch das vielgepriesene Instrumentalscherzo nicht, das weder in Anlage noch Erfindung wirklich neu ist. Es ist durchaus der von Mendelssohn angeschlagene Elfenton, der hier nachgeahmt und nicht qualitativ ausgebildet, sondern nur quantitativ verändert wird, nicht zu seinem Vortheil. Denn mit soviel curiosen und absonderlichen Einfällen dies Scherzo auch gespickt ist, so verdanken diese nicht einer reichströmenden Erfindungskraft, nicht einmal einem

übersprudelnden Witz ihren Ursprung, sondern nüchterner Berechnung und erzwungener Spaßmacherei. Theils gewahrt man auch hier nur ein musikalisches Illuminiren der vom Dichter gelieferten Zeichnungen, und begreift nun wenn man die große Trommel hört, warum der Prolog von „Trommelschall, Büchsenknall" erzählt hat, damit man wisse was man sich zu denken habe; theils sind es einzelne Instrumentaleffecte, die sowohl durch künstlich berechnete Combination als forcirte Contraste eine lediglich materielle Wirkung hervorbringen. Daß dieses alles eigentlich poetische Auffassung und schöpferische Phantasie nicht bedinge, sieht Jeder von vornherein und wer die Fee Mab gehört hat, weiß es aus Erfahrung. Man kann auch, wenn man das Publicum der Musik von Berlioz gegenüber beobachtet, leicht wahrnehmen, was davon und in welcher Weise es wirkt. Man gewahrt nicht die stille gespannte Aufmerksamkeit, mit der man den fein gegliederten Organismus eines Kunstwerks zu verfolgen und in sich aufzunehmen sucht, nicht die innere Erregtheit, welche eine geniale Production unmittelbar und unwillkürlich hervorruft, nicht einmal die augenblickliche Freude über einen zündenden Moment, sondern eine Art von Verwunderung, die sich selbst nicht recht trauet, wenn es gar so wunderlich und ungewohnt im Orchester klingt, wo man dann auf den überraschten Gesichtern die stille Frage liest: Wie macht er das wohl? Dieser Erfolg, für einen Taschenspieler der erwünschte, sollte er auch für einen Künstler der rechte sein?

Niemand kann Berlioz das Verdienst absprechen die Instrumente gründlich studirt und neue und überraschende, zum Theil auch schöne Effecte ihnen abgewonnen zu haben. Allein nicht nachdrücklich genug kann man gegen das jetzt herrschende Mißverständniß protestiren, welches einer abstracten Kunst der Instrumentation ein selbständiges Verdienst an sich zuerkennen will. In der Malerei wird ein bloßer Colorist mit Recht nicht sehr hoch gestellt, und doch kann man keineswegs Colorit und Instrumentation schlechthin miteinander vergleichen, da jenes Form und Zeichnung nothwendig voraussetzt. Einen Maler, der blos eine schöne oder gar nur

frappante Zusammenstellung von Farben auf die Leinwand bringen und dazu in einem Programm auseinandersetzen wollte, was er sich dabei gedacht habe, würde alle Welt auslachen. Wenn aber ein Componist eine Reihe von Klangeffecten combinirt, diesen nicht die Gesetze der musikalischen Organisation, sondern außermusikalische Gedanken zu Grunde legt, so glaubt man sagen zu dürfen, daß er ein geistreicher Componist ist, der prächtig instrumentirt. Daß die Instrumentation nur den Zweck haben könne, musikalischen Ideen den angemessenen Ausdruck zu geben, daß daher vor allem musikalische Ideen vorhanden sein müssen, ehe man von Instrumentation reden kann, das ist so einfach, daß man es vielleicht nur deshalb nicht mehr beachtet. Eben so einleuchtend ist es auch, daß einzelne aneinander gehängte Effecte nie ein organisches Kunstwerk bilden, und daß man, jemehr es an den Bedingungen für ein solches fehlt, umsomehr das Einzelne auf Kosten des Ganzen zu übertreiben geneigt wird, was dann bei der Instrumentation zuletzt auf die rein mechanische Klangwirkung hinausläuft. Das ist auch bei Berlioz in der That der Fall, ja es ist sogar das noch tiefer stehende Bestreben bestimmte Klangeffecte nachzuahmen, was allzu häufig bei ihm hervortritt. An solchen Zügen ist besonders das Scherzo der Fee Mab reich; die komischste Wirkung aber macht es, wenn mit einem außerordentlichen Aufwand und der feinsten Berechnung der Mittel das Kochen eines Theekessels dargestellt wird. Es ist wahr, man hört es, wie das Wasser anfängt sich zu regen, Blasen wirft, sauset, zischt und zuletzt zu singen anfängt — aber so viel Lärm, nicht einmal um eine Omelette? Und ist es denn besser, wenn Schalmei, Dudelsack, Piffero mit täuschender Wahrheit nachgebildet werden, damit wer nicht in Italien gewesen ist, doch weiß wie die Pifferari blasen, von denen er so viel gelesen hat, wenn es nur bei der äußeren Decoration bleibt? Kein irgend gebildeter Beschauer läßt sich bei einem Bilde durch das wohlausgeführte Costum über den Mangel an poetischer Auffassung und malerischer Composition täuschen; wenn das musikalische Publicum weniger strenge

Ansprüche zu machen scheint, so liegt das sicherlich nicht im Wesen der Kunst.

Wir haben Berlioz hier in Leipzig in zwei Concerten gehört. Die Direction der Gewandhausconcerte hatte dem Virtuosen des Orchesters den zweiten Theil des Concerts am 1. December für seine Compositionen zu freier Verfügung gestellt. Es war eine feine Aufmerksamkeit gegen Berlioz und das Publicum, daß für den ersten Theil Beethovens achte Symphonie in F gewählt war, einmal weil sie die kürzeste ist, und dann weil sie als die Symphonie, in welcher Beethovens Humor am freiesten und unbeschränktesten sich ausspricht, geeignet war, das Moment zu charakterisiren, welches Berlioz als den Ausgangspunkt seiner musikalischen Richtung anzusehen liebt, und so dem Publicum einen Anhalt zu bieten, um sich zu orientiren, wie weit es im Weitergehen auch einen Fortschritt anerkennen möge.

Berlioz bot uns darauf in diesem Concert:

Die Flucht nach Aegypten, biblische Legende für Tenorsolo, Chor und Orchester.

Harold in Italien, Symphonie mit obligater Bratsche:

1. Harold im Gebirge, Scenen des Trübsinns und der Freude;
2. Marsch der Pilger, das Abendgebet singend;
3. Serenade eines Bergbewohners in den Abruzzen.

Der junge Bretagner Schäfer, Romanze für Tenor.

Die Fee Mab, Scherzo aus der Symphonie Romeo und Julie.

Scenen aus Faust, Recitativ, Arie des Mephistopheles, Chor und Tanz der Sylphen.

Ouverture zum römischen Carneval.

Fürwahr, die gewöhnlichen Concertprogramme nach der Schablone pflegen durch Ueberhäufung mit disparaten Musikstükken unserer ästhetischen Bildung kein günstiges Zeugniß auszustellen, aber wie unschuldig sind sie gegen dieses Allerlei! Es ist un-

begreiflich, wie ein Mann von Geschmack diese verschiedenartigen Compositionen, zum Theil nur Bruchstücke, absichtlich in Contrast zu einander gesetzt, dem Publicum vorlegen mochte, wie ein Tabuletkrämer seine bunten Proben auslegt, um doch von jedem ein Stückchen zu zeigen; unbegreiflich, wie er dem Publicum zumuthen konnte, von dieser starkgewürzten Waare so viel auf einmal und durcheinander zu sich zu nehmen, und erwarten, daß es für den Genuß empfänglich und zum Urtheil fähig bleiben könne.

Die Flucht nach Aegypten war allerdings wohl gewählt, um das Publicum zu überraschen, das in jeder Beziehung das Extravaganteste erwartete und das Allergewöhnlichste zu hören bekam. Diese Enttäuschung wirkte günstig auf die Stimmung; was man bei einem Anfänger höchstens mit Geduld aufgenommen und vielleicht langweilig gefunden hätte, entsprach der Vorstellung, die man sich von Berlioz' Musik gemacht hatte, so gar nicht, daß es dadurch den Reiz von etwas Außerordentlichem bekam, den es an sich nicht hatte. Es macht keinen Lärm und ist einfach, aber diese Einfachheit ist keine natürliche, sondern eine reflectirte; wäre sie aus einer innerlich einfachen Stimmung hervorgegangen, hätte der harte Uebergang, der am Ende jedes Verses ganz unmotivirt sich hineindrängt, wohl eben so wenig Platz gefunden als das kokette Spielen mit den Schalmeien, das durch seine Absichtlichkeit die Stimmung stört, ohne eine charakteristische Färbung hervorzubringen. Von der Ouverture ist schon gesprochen, der Chor besteht aus einem Lied von drei Versen, die nur in der Begleitung verschieden gehalten sind. Diese Behandlung ist hier ganz angemessen, allein bemerkenswerth ist es, daß Berlioz in seinen Gesangscompositionen, soweit sie eine geschlossene Form haben, über die einfachste und kleinste des Liedes nicht hinauskommt; wenn er diese verläßt, erscheinen nur Rhapsodien lose aneinander gereiheter Einzelnheiten, die so wenig eine künstlerische Form in der Musik darstellen können, als etwa die Streckverse in der Poesie. So verhält es sich gleich mit dem Tenorsolo der Flucht; der Text ist episch

beschreibend und die Musik geht mit ihm fort, beide stören einander nicht und den Zuhörer auch nicht, was dieser Berlioz gegenüber als Befriedigung ansieht. Und doch hätte ein ungeschickter Theatercoup am Schluß beinahe die Theilnahme des Publicums verwirkt. Nach dem Schluß der Beschreibung: „des Himmels Englein knieten rund umher, anbetend leis den Jesuknaben", fällt der Chor mit Hallelujah ein. Berlioz begeht die unbegreifliche Plattitude, diese wenigen Accorde außerhalb des Saales singen zu lassen. Was im Theater am Platz sein kann, ist es doch im Concertsaale nicht, und hier war es nicht einmal durch den Text irgend indicirt. Dagegen wird die Intonation der Singstimmen dadurch unsicher und der Klang derselben nicht blos, wie bei Instrumenten, denen man Dämpfer aufsetzt, verändert, sondern verschlechtert; und alle diese wesentlichen Bedenken sind dem Effect einer kindischen Ueberraschung geopfert.

Diesem Musikstück steht am nächsten die Romanze. Sie ist einfach, meist wohlklingend, aber herzlich unbedeutend, und manches, wie die Hornbegleitung, sogar trivial. Wie fatal die Erinnerung an Proch'sche Fadaisen auf uns wirkt, kann Berlioz freilich nicht wissen, aber es bleibt immer schlimm, daß man daran erinnert wird. Uebrigens wird sich Berlioz schwerlich sehr geschmeichelt fühlen, daß grade diese Sachen den meisten und ungetheilten Beifall fanden; wenigstens charakterisirte er früher Mendelssohns Stellung zu ihm ironisch durch die Worte: Mendelssohn a toujours eu une grande estime pour mes — chansonettes. Das Publicum scheint hier noch immer Mendelssohns Meinung zu sein, ich kann sie nicht ganz theilen — in Beziehung auf die chansonettes.

Die drei Sätze der Harold-Symphonie — das Räuber-Bacchanale des letzten Satzes ward uns geschenkt — waren ganz geeignet, die Vorstellungen vom zahmen Berlioz zu rectificiren. Die Symphonie ist in der Anlage nicht so monstros wie Romeo und Julie, sie hält sich innerhalb der Gränzen der gewohn-

ten Form, die sie nur insofern erweitert, als sie obligate Bratsche und Harfe mit anwendet. Ob die Bratsche etwa das dramatische Element repräsentiren und die Individualität Harolds der Natur Italiens und seiner Bewohner gegenüber zur Geltung bringen solle, wage ich nicht zu bestimmen, gewiß ist aber, daß das Soloinstrument in einer Weise virtuosenhaft hervortritt, welche zeitweise ganz und gar ins Concertmäßige übergeht und zwar in der allergewöhnlichsten Manier, z. B. in endlosen Harpeggien-Etuden, wodurch die Geduld des Hörers um so empfindlicher geprüft wird, da es der Anlage und Färbung der Symphonie durchaus nicht entspricht. Denn den eigentlichen Stempel erhalten diese in Musik gesetzten impressions de voyage durch die Reminiscenzen italienischer Volksmusik, mit welchen sie aufgeputzt sind. Allerdings sind charakteristische Züge derselben fein beobachtet und geschickt nachgeahmt, aber es sind auch hier nur Einzelnheiten wiedergegeben, und zwar meistens solche, die in irgend einer Weise als barock auffallen. Eine freie künstlerische Darstellung des italienischen Volkes in seinem musikalischen Leben müßte tiefer gehen als auf äußerliche Eigenheiten, und doch würde auch das immer wesentlich nur Reproduction bleiben, eine Art von Genredarstellung, die in der Musik ungleich untergeordneter ist als in der Malerei. Einen ähnlichen Anspruch macht die Ouverture zum römischen Carneval. Was den römischen Carneval so unwiderstehlich reizend macht, ist die unmittelbare Frische, die unversiegbare Kraft der unverfälschten Menschennatur, die sich in ausgelassener Heiterkeit und Lustigkeit frei gehen läßt, ohne je ihres Adels, ihrer Würde und ihrer Grazie zu vergessen. Was am römischen Carneval unausstehlich ist, das sind die Fremden, welche meinen, sie müßten auch parforce ausgelassen sein und lustige Einfälle haben und witzig werden, und durch die abgeschmacktesten Uebertreibungen die allgemeine Freude stören, daß die Römer den Kopf schütteln über die forestieri, die immer Barbaren bleiben und gar nicht zu ertragen wären, wenn sie nicht Geld hätten. Das trat

mir wieder recht lebhaft vor die Seele, als ich die Ouverture von Berlioz hörte.

Das zahlreich versammelte Publicum eines Gewandhausconcertes verhielt sich der ungewohnten Erscheinung gegenüber mit einer durch eine anständige Zurückhaltung gedämpften Neugierde, die sich auch zu einer lebhaften Theilnahme nicht steigerte. Der Beifall ging von einer kleinen entschlossenen Phalanx neben der Thür aus, die sich auch von einer theilweise vernehmbar werdenden Opposition nicht beirren ließ, einzelne Bravorufe verhallten im Vorsaal.

Das zweite Concert brachte die drei ersten Sätze der Symphonie Romeo und Julie, dann „auf vielfaches Verlangen“ die Flucht nach Aegypten, und endlich die Abtheilungen des Faust, welche bereits besprochen worden sind. Daß man die den zweiten Theil einleitende Instrumentalfuge zum größten Theil gestrichen hatte, war eine unerwartete Wohlthat, daß man die einen deutschen Sinn beleidigende Uebersetzung gedruckt dem Publicum verkaufte, dafür kann man Berlioz nicht verantwortlich machen, da er kein Deutsch versteht, das Publicum kaufte sie und las sie geduldig. Zahlreich war es nicht versammelt, aber aus begreiflichen Gründen waren es vornehmlich günstig gestimmte, welche sich eingefunden hatten, die sich mit Erfolg bemüheten, durch intensive Stärke des Beifalls zu ersetzen, was ihm extensiv abging.

Uebrigens wird Berlioz mit Leipzig zufriedener gewesen sein als vor zehn Jahren; die Harfe mußte zwar auch diesmal aus Dresden verschrieben werden, aber mit dem günstigsten Erfolg, ein englisches Horn war auch vorhanden und die Ophicleide wird seinem Ideal wenigstens etwas mehr entsprochen haben. Auch wird er jetzt schwerlich in Verlegenheit sein, auf die Fragen Hellers, welche er damals nicht beantworten mochte, offene Antwort zu geben. Sie dürfte für ihn vielleicht befriedigender als für uns sein, wenngleich das musikalische Glaubensbekenntniß in Leipzig noch

nicht lautet: Es giebt keinen andern Gott als Berlioz, und Liszt ist sein Prophet![1]

---

1) In seinem Buche Voyage musical en Allemagne et en Italie (Paris 1844) schließt Berlioz den an Heller gerichteten Bericht über Leipzig (I p. 89 f.) mit mehreren humoristischen Fragen, die er zu beantworten habe, und unter diesen ist folgende: S'il est vrai, que l'acte de foi de tout ce qui prétend aimer l'art élevé et sérieux soit celui-ci: »Il n'y a pas d'autre Dieu que Bach, et Mendelssohn est son prophète«?

Lohengrin,

Oper von Richard Wagner[1].

1.

Die Organe der Zukunftsmusiker erfinden für die glücklichen Leipziger jetzt eine musikalische Aera nach der andern. Kaum ist es ein Jahr, seit die Aufführung Tannhäusers eine neue Aera für die Oper begründete, seitdem brach mit H. Berlioz eine neue Aera für die Gewandhausconcerte, mit Joh. Brahms eine neue Aera für die Quartettunterhaltungen an, und schon wieder sind wir mit dem Lohengrin in eine neue Aera eingetreten. Hoffen wir, daß die musikalische Zeitrechnung durch alle diese Aeren nicht allzusehr in Verwirrung gerathe.

In der That verdient es alle Anerkennung, daß die Theaterdirection den Aufwand an Mitteln, alle Betheiligten die Opfer an Zeit und Mühe nicht gescheut haben, um den Lohengrin auf die Bühne zu bringen. Daß einem jeden ernstlich gemeinten künstlerischen Streben die Möglichkeit gegeben werde, öffentlich zu erproben, wie weit es Lebenskraft und Fähigkeit zu wirken besitze, das müssen auch die wünschen, welche etwa mit diesem Streben nicht einverstanden sind. Und zwar schon deshalb, weil auch die Kritik sich mit Erfolg nur an ein Publicum wenden kann, welches mit dem Kunstwerk selbst vertraut ist. Wenn aber, aus was immer für Ursachen, sich um ein Kunstwerk ein Nimbus gebildet hat, als sei dasselbe eine ganz außerordentliche, unerhörte Erscheinung, die aus

1) Grenzboten 1854, I S. 81 ff.

Unverstand und Mißgunst dem Publicum vorenthalten werde, so daß dieses zu dem Reiz der Neuheit noch den des Verbotenen empfindet und in eine sympathetische Aufregung für die verkannte Größe geräth, dann ist es vollends wünschenswerth, daß die wirkliche Production das Interesse des Publicums auf das wirkliche, d. h. in der Leistung des Künstlers begründete Verhältniß zurückführe. Mit dieser Anerkennung verbindet sich der Wunsch, daß mit gleichem Eifer auch die Werke ernst strebender Kunstjünger auf die Bühne gebracht werden mögen, welche nicht die Protection einer einflußreichen Clique und wohlorganisirten Claque, nicht den Heiligenschein des Märtyrerthums, nicht die Prätension einer ausschweifenden Verschwendung äußerer Mittel — welche bei demjenigen Theil des Publicums, das auch in Kunstsachen den Werth nach dem Preise mißt, das respectvolle Präjudiz erregt, das, woran man so viel wende, müsse doch auch etwas werth sein — in die Wagschale zu legen haben.

Hätte man es mit einer Oper zu thun, welche sich mit den gewöhnlichen Ansprüchen der Gattung genügen läßt, so könnte man sich der undankbaren Mühe überheben, das Opernbuch im einzelnen zu analysiren; allein da dasselbe die Prätension macht, als eine selbständige dramatische Dichtung zu gelten, und man die Bedeutung der Musik grade in der Eigenthümlichkeit des Textes gesucht hat, so wird es nöthig, diesen einer genauen Betrachtung zu unterwerfen.

Wagner hat in dem lobenswerthen Bestreben, seinen Opern einen nationalen Charakter zu geben, wie im Tannhäuser so auch im Lohengrin den Stoff der deutschen Sage entnommen. Sie ist in mehren altdeutschen Gedichten behandelt worden, und Wagner hat es versucht, aus denselben die verschiedenen Motive zu einem Ganzen zusammenzusetzen.

Der Kern dieser in Flandern heimischen Sage ist, daß ein Ritter, in einem Nachen, der von einem Schwan gezogen wird, ans Land gebracht, die Liebe der jungfräulichen Erbin der Krone gewinnt und sich ihr vermählt. Er nimmt ihr aber das Versprechen

ab, nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen, denn dann müsse er sie sogleich verlassen. Da sie nun, nachdem sie eine Zeitlang glücklich zusammen gelebt, doch einstmals ihrem Versprechen ungetreu wird, so verläßt er sie und ihre Kinder wirklich auf demselben vom Schwane gezogenen Nachen, in welchem er gekommen war.

Es ist also das alte Thema von der unbezähmbaren Neugierde der Frauen, die durch ein Verbot nur noch mehr gereizt die schönsten und edelsten Verhältnisse, welche auf Vertrauen und Glauben beruhen, zu zerstören im Stande ist, das in unzähligen Sagen aller Zeiten behandelt auch hier zu Grunde liegt, aber in einer Wendung, welche für unsere Gefühls- und Anschauungsweise etwas sehr Befremdliches, ja Verletzendes hat. Denn offenbar beruht das Wesen der Liebe auf dem hingebenden, zweifellosen Vertrauen, aber dem *gegenseitigen*, vor allem in dem, was das Verhältniß der Liebenden angeht. Ein beabsichtigtes Verheimlichen, ein Verbot, das Verheimlichte zu erfragen von der einen Seite ist, wenn es eine Prüfung sein soll, eine lieblose Ueberhebung, oder wenn in der That etwas zu verschweigen ist, ein wirklicher Mangel an Vertrauen; es wäre denn daß eine zwingende Nothwendigkeit die Verheimlichung geböte. Diese aber muß als eine unabweisliche anschaulich gemacht und vor unserem Gefühl gerechtfertigt werden, wenn wir das Verbot Lohengrins als ein poetisch berechtigtes anerkennen sollen. Ist aber dieses geschehen, so erwächst die weitere Forderung, psychologisch zu rechtfertigen, daß Elsa trotz ihrer Liebe doch ihr Versprechen bricht und nach ihres Gemahls Herkunft fragt.

In der Sage wurde beiden Forderungen auf einfache Weise entsprochen. Das Verbot Lohengrins motivirte sie durch ein Mysterium, das damaliger Zeit allen gegenwärtig war, durch die Sage vom *Gral*. Dies war die aus einem kostbaren Edelsteine verfertigte Schale, aus welcher Christus das Abendmahl gespeisdet hatte, in welcher später sein Blut aufgefangen worden war, und die von einem Engel herabgebracht in einem Tempel im fernen Osten aufbewahrt wurde. Hier war eine Schaar erlesener Ritter zum

Dienste des Grals versammelt, die auf seinen Befehl und unter seinem Schutz als Wesen höherer Art hülfreich der Unschuld beistanden und herrliche Thaten verrichteten. Die Bedingung ihres Wirkens war, unerkannt zu bleiben: das Wunder kann nur geschehen, wo ihm der unbedingte volle Glaube entgegenkommt. Lohengrin nun ist ein Ritter des Grals und wird von ihm ausgesendet; er muß als solcher unerkannt bleiben und daher auch der Geliebten das Verbot auferlegen, nach seiner Herkunft zu forschen. In einer Zeit, wo das Mysterium geglaubt und also vom Dichter als ein factisches angewendet werden konnte, war diese Motivirung vollkommen befriedigend. Daß die Geliebte dennoch fragt, war dann viel leichter zu motiviren, und die Sage läßt sie ganz angemessen durch gekränkten Ehrgeiz und Stolz verleitet werden.

Es leuchtet ein, daß es heute für einen Dichter eine ungleich schwerere Aufgabe ist, Lohengrins Verbot zu motiviren; denn das Mysterium vom Gral wird nicht mehr geglaubt, es ist nicht einmal bekannt, und es steht unseren Vorstellungen, selbst dem Mysticismus unserer Zeit, so fremd gegenüber, daß es als poetisches Motiv nicht zu gebrauchen ist, oder höchstens als ein äußerliches, decoratives, dem der Dichter das eigentlich Wirksame, gewissermaßen die Seele, erst verleihen muß. Für die dramatische Motivirung reicht das historisch Factische so wenig aus als das Dogma. Das Wesen des Drama verlangt Handlung, die aus bewußten sittlichen Motiven hervorgeht, und wie großen Spielraum wir dem Dichter in Hinsicht der Begebenheiten auch zugestehen, die psychologische Begründung kann nur aus den sittlichen Gesetzen hervorgehen, welche *unser* Bewußtsein als die nothwendigen, unveräußerlichen erkennt. Wie lebendig auch der Dichter uns vergangene Zeiten schildert, daß wir uns ganz in sie versetzt glauben, wir leben und fühlen nur mit ihnen, so lange wir ihre Empfindungen und Handlungen als hervorgegangen aus den Grundbedingungen unserer eigenen verstehen können: ein Zwiespalt mit diesen hebt augenblicklich die dramatische Illusion auf. Ein Conflict, sei er in seinen Folgen noch so traurig und ergreifend, kann nie tragisch sein, wenn

seine Voraussetzungen für uns unverständlich oder gar absurd sind; und wenn durch eine Täuschung unser Interesse dafür erregt sein sollte, so hört es augenblicklich auf, sowie wir der Gründe inne werden. Wenn daher ein Verehrer Wagners meint, es wäre nicht zu verwundern, wenn beim Ende der Oper ein Theil der Zuhörer (une fraction du public) fest überzeugt von der Existenz des Grals, seiner Ritter und seiner himmlischen Freuden wären, so läßt sich freilich in unserer Zeit des Tischrückens und Geisterklopfens das credo quia absurdum est nicht ganz leugnen, allein eine ganze Partei Don Quixotes des heiligen Grals — nein, das kann man selbst Wagners Musik, nicht einmal seinen Verehrern zutrauen.

Wagner, der den Charakter und die Situation des Lohengrin „als den Typus des eigentlich einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart“ betrachtet, hat auch offenbar die Nothwendigkeit eingesehen, diesen Stoff in einer dem modernen Bewußtsein entsprechenden Weise zu motiviren. Lohengrin ist ihm das Symbol des Menschen, der sich aus der Verderbtheit der modernen Welt gerettet hat auf die Höhe des Reinen, Keuschen, in ein klares heiliges Aetherelement, der unter den wollüstigen Schauern und in der Verzückung seiner seligen Einsamkeit eine neue unsäglich bewältigende Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigsten Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung empfindet. Lohengrin sucht das Weib, das an ihn glaubt, nicht fragt wer er sei und woher er komme, sondern ihn unbedingt liebt, wie er ist, weil er so ist, wie er ihr erscheint. Er muß deshalb sein erhöhtes Wesen verbergen, weil darin die einzige Gewähr liegt, daß er nicht um dessenwillen bewundert und angebetet, sondern geliebt und durch die Liebe verstanden werde. Er will mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein nichts Anderes sein und werden als voller, ganzer, warm empfindender und empfundener Mensch, als überhaupt Mensch, nicht Gott d. h. absoluter Künstler. So ersehnt er sich das Weib, d. h. das mensch-

liche Herz, und steigt herab aus seiner wonnigöden Einsamkeit, als er den Hülferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes, Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.

Je weiter diese Auffassung der Sage von dem Sinn abweicht, der als der ursprüngliche gedacht werden kann, um so sicherer bezeugt sie die von Wagner empfundene Nothwendigkeit, dem Leib der alten Sage einen neuen Geist zu verleihen. Indessen gestehe ich, daß mir in dieser Auseinandersetzung — die etwas abgekürzt, übrigens mit Wagners eigenen Worten gegeben ist — nicht Alles klar ist. So muß ich bekennen, nicht mit Sicherheit zu verstehen, ob Gott der absolute Künstler ist oder der Mensch, und ob Lohengrin absoluter Künstler werden will oder nicht; gegen beides hätte ich meine Bedenken. Aber völlig unbegreiflich ist es, wie Lohengrin — ich behalte den symbolischen Namen bei — bei seiner Sehnsucht, in seinem eigenen Wesen geliebt und verstanden zu sein, damit beginnt, dem Weibe, das ihn lieben und verstehen soll, die bessere Hälfte seines Wesens zu verheimlichen und ihr zu verbieten, danach zu fragen. Er beklagt sich, daß er nur angebetet sei, nicht geliebt; und doch betet der Mensch nur das Unbegreifliche, Unfaßbare an, und Lohengrin verweigert der Geliebten, die ihn zu begreifen strebt, zu sagen, wodurch sie ihn begreifen, verstehen und also auch lieben könne. Man muß doch annehmen, daß die erhöhte Natur Lohengrins nichts Zufälliges ist, das er an- und ablegen könne, etwa wie man einen Frack anzieht, wenn man in vornehme Gesellschaft geht, sondern ihm unveräußerlich eigen ist. Wie kann man ihn denn verstehen und lieben, als eben indem man diese erhöhte Natur in ihrer ganzen Fülle versteht und liebt? Kann

er sich derselben nicht entäußern, und will sie eben vor der Geliebten verbergen, verlangt aber doch von ihr, daß sie ihn ganz versteht und liebt, so ist er ein Thor oder ein Egoist. Dies hat auch Wagner erkannt, indem er bei tieferem Eingehen in die Darstellung der Elsa sie so berechtigt fand in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß er das rein menschliche Wesen der Liebe grade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte. Elsa ist ihm nun „das Weib, das sich mit hellem Wissen in die Vernichtung stürzt um des nothwendigen Wesens der Liebe willen, das durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe geräth und dies Wesen dem hier noch Unverständnißvollen an ihrem Untergang offenbart, vor dem Lohengrin entschwinden muß, weil er es seiner besondern Natur nach nicht verstehen konnte, das Symbol des wahrhaft Weiblichen, vor dem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbst vernichtend bricht." — Wagner preist sich glücklich, daß er so durch Lohengrin, wie durch einen verlornen Pfeil, das wahrhaft Weibliche, das ihm und aller Welt Erlösung bringen solle, d. h. den Geist des Volkes sicher erkannt habe. Wir wünschen von Herzen Glück, zunächst aber haben wir zu fragen, inwieweit hierdurch die dramatische Gestaltung der Sage gefördert worden sei.

König Heinrich der Vogler ist nach Brabant gekommen, um den Heerbann gegen die Ungarn zu entbieten und findet das Land in Zwiespalt und Verwirrung. Der Herzog ist gestorben und hat seine Kinder „Elsa die Jungfrau und Gottfried den Knaben" der Obhut Friedrichs von Telramund anvertraut. Eines Tages ist Gottfried verschwunden und Friedrich beschuldigt Elsa, ihren Bruder getödtet zu haben, um einem heimlichen Buhlen zum Besitz des Landes zu verhelfen; er selbst habe deshalb ihrer Hand, auf die er ein Recht gehabt, entsagt und Ortrud des Friesenfürsten Tochter zur Gemahlin erwählt. Nun klagt er Elsa des Brudermords und geheimer Buhlschaft an und nimmt das Land als nächster Blutsverwandter des Herzogs in Anspruch. Daß Elsa einen Bruder hat, den sie getödtet haben soll, ist der Lohengrinsage

fremd und das Motiv dazu aus der Sage vom Schwanenritter entnommen. In diese, deren Kern die Verzauberung des Bruders in einen Schwan ist, ist später die dem Lohengrin nachgebildete Episode blos wegen des äußerlichen Zusammentreffens, daß beide von einem Schwan gezogen werden, eingelegt worden, ohne daß sie den inneren Zusammenhang berührte. Wagner hat umgekehrt aus dem Schwanenritter das Motiv in den Lohengrin eingeschoben, ebensowenig zum Vortheil der Sage. Denn statt des einfachen Motivs von Telramunds Ehrgeiz ist ein complicirtes eingeführt, das seiner Natur nach bedenklich ist, indem es den Glauben an Zauberei voraussetzt und ihre Wirklichkeit handgreiflich zu machen nöthigt, und undramatisch, weil es ein der Haupthandlung fremdes Interesse hineinbringt. Der eigentliche Grund, dasselbe einzuführen, liegt auch nicht in dem Bedürfniß des Dramas, sondern der Oper. Diese verlangt einen zweiten Sopran, eine weibliche Stimme, welche den Gegensatz zu Elsa bildet, aus musikalischen Gründen, welche durchaus berechtigt und triftig sind, nur daß sie nicht zu absolut dramatischen Gesetzen gestempelt werden dürfen. Eine der Elsa ähnliche, nur schwächere Figur, eine Soubrette, eine halbkomische Zofe wäre hier nicht an ihrem Platz: die Natur des Stoffes verlangt eine Frau, welche Telramund zur Seite steht. Um diese ganz in die Handlung zu verflechten und ein Object für ihre Zauberkünste zu gewinnen, ist nun Gottfried hineingebracht. Wir werden auf Ortrud zurückkommen; vorläufig leuchtet ein, daß durch ihre Einführung der Charakteristik Telramunds Abbruch geschieht. In der That ist er vollständig verfehlt, er ist nicht nur schwach und kurzsichtig, er ist in sich unwahr. Der König und sein Land kennen ihn als „aller Tugend Preis“, er selber rühmt sich, „daß er zu lügen nie vermeint“, er betet: „Ich geh' in Treu' vor Dein Gericht; Herr Gott verlaß mein' Ehre nicht!“, er glaubt fest an die Wahrheit des Gottesgerichtes und geht deshalb voll Zuversicht hinein, er ist nachher so untröstlich über den Verlust seiner Ehre, daß er einen dauern könnte, — wenn er uns nicht selbst verrathen hätte, daß er wissentlich gelogen.

Daß er sich weigert, ein Zeugniß gegen Elsa vorzubringen und sich auf sein Schwert beruft, läßt, wie er sagt, sein Stolz nicht anders zu, aber dieser Stolz erhält eine eigene Beimischung, wenn man erfährt, daß es das Zeugniß Ortruds ist, die er darauf geheirathet hat, auf welches er sich vor Gericht nicht berufen mag. Allein ganz zu Tage liegt die Lüge, wenn er aussagt:

> Es faßte mich Entsetzen vor der Magd,
> dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
> verliehn, entsagt' ich willig da und gern,

und nachher in der Hitze sich verräth:

> O Herr, traumselig ist die eitle Magd,
> die meine Hand voll Hochmuth von sich stieß,

was freilich der zu Gericht sitzende König überhört, der überhaupt, mit seinem Heerbann beschäftigt, nicht sonderlich Acht giebt. Allerdings verschmäht in der alten Sage Elsa die Hand Telramunds, und dies ist der Grund seines Hasses, aber dort ist das Motiv als das einzige, mit dem sich keine anderen kreuzen, an seinem Ort. Wenn Friedrich als der Getäuschte, selbst im guten Glauben Handelnde gelten sollte, durfte er nicht auch noch als der verschmähte Liebhaber dargestellt werden. Später wirft er sogar noch Ortrud vor, daß sie ihn durch ihre Weissagung, Radbods alter Fürstenstamm werde von neuem in Brabant herrschen, verführt habe, von Elsas Hand, der reinen, abzustehen! Freilich giebt es Individuen, die bei mäßigen Verstandeskräften auch in eine sittliche Confusion gerathen, aber für solche interessirt man sich nicht, wenn sie einem im Leben begegnen und noch viel weniger, wenn sie für dramatische Helden gelten sollen. Es wundert uns daher auch nicht sehr, wenn wir unter Ortruds Leitung „den Preis aller Tugend und Ehre" die dummsten und miserabelsten Streiche unternehmen sehen, aber es wandelt uns nicht einmal ein Mitleiden mehr mit ihm an.

Als Telramund seine Klage förmlich angebracht hat, wird das Gericht eröffnet und Elsa vorgeladen, die „in einem weißen sehr einfachen Gewande", von ihren Frauen, die auch „sehr einfach

weiß gekleidet sind", geleitet auftritt. Vorläufig begnügt sie sich, auf die vom König ihr vorgelegten Fragen durch Pantomimen zu antworten. Während der Zuschauer nicht recht weiß, wie er sich dies Stückchen Stumme von Portici zu deuten habe, findet man das auf der Bühne ganz in der Ordnung, und der König fährt nicht blos ungestört mit Fragen fort, als wäre diese einseitige Verständigung der legitime usus forensis, sondern sagt endlich mit gutmüthiger Naivetät zu ihr: „Sag' Elsa! was hast Du mir zu vertrauen?" Diese Zumuthung in Gegenwart des versammelten Gerichts ist allerdings etwas stark, und nun offenbart sie, daß sie somnambul sei. Wie sie inbrünstig betete, sagt sie,

> Da drang aus meinem Stöhnen
> ein Laut so klagevoll,
> der zu gewalt'gem Tönen
> weit in die Lüfte schwoll:
> ich hört' ihn fernhin hallen,
> bis kaum mein Ohr er traf,
> mein Aug' ist zugefallen,
> ich sank in süßen Schlaf.

Das will nun auch der König nicht als Vertheidigung gelten lassen, indessen sie erzählt weiter, wie in leichter Waffen Scheine ein Ritter ihr erschien, so jugendlicher Reine sie keinen noch ersah, und wie der Recke werth mit züchtigem Gebaren ihr Tröstung eingab,

> des Ritters will ich wahren,
> er soll mein Streiter sein!

Man sollte nun denken, daß auf eine Umgebung, in welcher der Glaube an Zauberei lebendig ist, ein so abnormer Zustand einen Eindruck machen müßte, der den Glauben an die Beschuldigungen Telramunds nur befestigen könnte, allein im Gegentheil alle sind sehr gerührt und zweifelhaft, und Telramund muß erst die Ritter an seiner Ehre Preis, den König an die Dienste, die er ihm geleistet habe (wie unedel!), erinnern, so daß dieser sich entschuldigt und das Gottesgericht beginnen läßt.

Den vorherverkündenden Traum kennt auch die alte Sage, aber die Clairvoyance nervenschwacher Frauen natürlich nicht. Ich fürchte sehr, hier hat das Bestreben, im modernen Sinn zu motiviren, dem Dichter einen Streich gespielt, indem er den Glauben an das mittelalterliche Mysterium des Grals durch das moderne Mysterium des Somnambulismus stützen will. Allein diesmal ist Satan durch Beelzebub ausgetrieben. Einmal ist die Wahrheit des thierischen Magnetismus doch heutzutage kein Glaubensartikel, wie damals die des Grals, daß man ohne weiteres darauf provociren dürfte wie auf eine allgemeine Ueberzeugung; im Gegentheil steht der magnetische Rapport in einem ziemlich zweideutigen Ruf. Sodann aber, was viel wichtiger ist, soll das krankhaft Abnorme der menschlichen Natur noch viel weniger als das Wunderbare als poetisches Motiv verwandt werden: es verletzt unmittelbar das gesunde Gefühl, und das pathologische Interesse, welches wir an einer solchen Erscheinung nehmen können, darf nicht mit dem poetischen identificirt werden. Wie wohlthuend gesund ist in der alten Sage das Bild, die fälschlich Beklagte, welche im Bewußtsein ihrer Unschuld ruhig und klar dem Verleumder gegenübersteht, und durch den Rettung verheißenden Traum gestärkt und gekräftigt nur um so fester in ihrem Gottvertrauen wird! Dafür ist auch in das Liebesverhältniß zu Lohengrin, das schon durch seine Halbgottsnatur zweifelhaft und unnatürlich wird, durch die verhimmelnde Clairvoyance Elsas, die an die sinnlich süßliche Schwärmerei herrnhuthischer Lieder erinnert, ein neues Element gebracht, wodurch es vollends zwitterhaft wird. Auch die Darstellung der Clairvoyance selbst ist schillernd und schwankend. Ein eigentlicher magnetischer Schlaf ist es nicht, in dem Elsa sich befindet, wenigstens erwacht sie nicht aus demselben, und doch spricht sie zu Zeiten ganz verständig und der Situation angemessen, schon ehe Lohengrin erschienen ist, so daß auch der unbefangene Zuhörer nicht recht klug daraus wird, wie weit ihre Traumseligkeit unwillkürlich ist oder nicht.

Ehe das Gottesgericht angesagt wird, verspricht Elsa dem

gottgesandten Kämpen die Krone und ihre Hand, was die Ritter zu dem Ausruf bewegt:

> Ein hoher Preis, stünd' er in Gottes Hand!
> Wer um ihn stritt', wohl setzt' er schweres Pfand!

wobei sie sich hoffentlich mehr denken, als wir zu thun vermögen. Als auf die erste Aufforderung Niemand erscheint, bittet Elsa „sehr unschuldig“:

> Mein lieber König, laß dich bitten,
> Noch einen Ruf an meinen Ritter!
> Wohl weilt er fern und hört ihn nicht.

Daß sie in ihrer Seelenangst den Reim nicht bewahrt, wird ihr billig nicht hoch angerechnet. Als aber auch auf den zweiten Ruf Niemand kommt und alle sie verurtheilen, fällt sie in brünstigem Gebet auf die Knie, und während ihres Gebets kommt auf dem Fluß vom Schwan gezogen ein Ritter, wie sie ihn beschrieben hatte.

Die tiefbewegte Menge, erstaunt und gerührt durch das Wunder, jauchzt dem Gottgesandten zu. Lohengrin verabschiedet den Schwan und giebt sich als den von höherer Macht Gesendeten dadurch kund, daß er Elsa und ihre Noth bereits kennt. Er wendet sich sofort an Elsa und fragt, ob sie sich ihm anvertrauen wolle, und als sie von wonnigem Gefühle überwältigt ihm zu Füßen sinkt und sich ihm ganz ergiebt, fragt er weiter, ob sie ihn, wenn er siege, zum Gatten wolle, worauf sie die Worte erwidert:

> Wie ich zu deinen Füßen liege,
> geb' ich dir Leib und Seele frei,

deren Sinn leichter zu errathen als nachzuweisen ist. Und nun fordert er von ihr, wenn er ihr Gatte sein und das Land beschützen solle, das Gelübde:

> Nie sollst du mich befragen,
> noch Wissens Sorge tragen,
> woher ich kam der Fahrt,
> noch wie mein Nam' und Art.

Sie verspricht es und als er nachdrücklich sein Gebot wiederholt, antwortet sie auf seine ungefüge Rede:

Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer,
als die an dich den Glauben raubt?

was sie sich schwerlich klar gemacht hat. Lohengrin aber hebt ergriffen und entzückt Elsa an seine Brust und ruft: „Elsa, ich liebe dich!“ wobei man unwillkürlich an die naive Prinzessin Pumfia im Marionettenspiel erinnert wird. Männer und Frauen, die eine solche Liebesscene in aller Natürlichkeit vor versammeltem Volk schwerlich erlebt haben, fühlen das Herze sich vergehen, wie sie den wonniglichen Mann schauen.

Was hierbei außer der großen Natürlichkeit befremdend auffällt, ist die Art, wie Lohengrin von Elsa Zusage und Gelübde als Bedingung seiner Hülfe verlangt, und ihr diese wie seine Liebe erst gewährt, nachdem sie sich ihm gänzlich ergeben hat, was weder edel, noch ritterlich, noch männlich ist. In der einfachsten Form der Sage im Parzival erklärt die Herzogin von Brabant, welche von Land und Leuten gedrängt wird sich zu vermählen, sie werde nur den zum Gemahl erwählen, den ihr Gott sende; Lohengrin erscheint, und da sie ihn als den von Gott Gesandten erkennt, legt er ihr das Gelübde auf. Wie aber die Sage dahin erweitert wird, daß Lohengrin die fälschlich Angeklagte rettet, ist diese Rettung durch den Kampf stets von dem Eheversprechen und dem damit zusammenhängenden Gelübde geschieden, beides erscheint so als die freie That der Erlösten, nicht als die abgenöthigte Zusage der Beklagten. Dem Kampf eine solche Verhandlung vorauszuschicken ziemte sich für keinen Ritter, am wenigsten für einen Ritter des Grals, der seine Helden nicht ausschickte, damit sie heiratheten, sondern daß sie die Unschuld schirmten. Man sieht auch nirgends einen Grund, warum Wagner von der naturgemäßen Motivirung abgewichen ist.

Auch das wird wohl manchen auffallen, daß von der ganzen Versammlung Niemand daran denkt, wie die wunderbare Erscheinung des Ritters, sein Benehmen mit Elsa den Anklagen Telramunds ein bedeutendes Gewicht verleiht, daß selbst dieser und Ortrud nicht durch das wiederholte Verbot Lohengrins gemahnt

werden, wie hier nicht Alles mit rechten Dingen zugehe; und darauf bestehen, daß der Unbekannte sich als ebenbürtig und kampffähig ausweise, ehe der Zweikampf beginnt, was Alles später zur Unzeit Friedrich als versäumt einfällt. Die Ritter, welche anfangs ganz zu Friedrich standen, dann durch Elsa gerührt sie für unschuldig hielten, dann als kein Kämpe kam an ihrer Unschuld zweifelten, dann mit Begeisterung den gottgesandten Helden priesen, rathen Friedrich sogar ab vom Kampf,

Steh' ab! wir mahnen dich in Treu'!
Dein harret Unsieg, bittre Reu'!

was allerdings eine starke, wenn auch wohlgemeinte, Beleidigung ist. Der gute König ist auch so gerührt über das holde Wunder, daß er an nichts weiter denkt, und dem Zuschauer bleibt nichts übrig als sich zu fügen. Der Kampf beginnt, nachdem alle zu Gott um gerechten Sieg gefleht, Lohengrin siegt und der allgemeine Jubel erstickt die Verzweiflung Telramunds und den Grimm Ortruds.

Im zweiten Act sehen wir Friedrich und Ortrud auf den Stufen der Kirche dem Palast gegenüber, in dem die Vorfeier der Hochzeit begangen wird. Friedrich ergiebt sich dem wildesten Schmerz über seine verlorene Ehre und klagt mit Wuth Ortrud als die Urheberin seiner Schmach an, da sie ihn durch falsches Zeugniß und erlogene Weissagungen verführt habe. Es bedarf einiger Zeit ehe Ortrud, die diese kleinliche Natur wie billig verachtet, mit ihrem kalten Hohn so viel Macht über ihn gewinnt, daß sie ihn für ihren Racheplan empfänglich macht. Sie überredet ihn, in geheimen Künsten wohl erfahren, daß Lohengrin durch Zauberei gesiegt habe, und daß man ihn entlarven könne, indem man Elsa verleite die verbotene Frage an ihn zu thun, was den Zauber brechen würde. Dies wolle sie versuchen; Friedrich solle Lohengrin der Zauberei anklagen, und wenn dies mißlinge, trachten ihm ein Glied seines Leibes zu entreißen, wodurch ebenfalls der Zauber vernichtet würde. Auf Alles geht der armselige Mensch ein, er, der so eben sich des verderblichen Einflusses, den Ortrud auf ihn

hatte, lebhaft erinnert hat, den sie nun in die finstere Tiefe ihrer unheimlichen Natur hat blicken lassen, und der, als Ortrud mit dem gemeinsten Betrug die arglose Elsa überlistet hat, sich mit den Worten beruhigt:

Vollführe, Weib, was deine List ersonnen,
dein Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht!
Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen, —
nun stürzet auch, die mich dahin gebracht!
Nur eines seh' ich mahnend vor mir steh'n:
der Räuber meiner Ehre soll vergeh'n.

Während die beiden ihre Rachepläne brüten, tritt Elsa auf den Söller und spricht den Lüften ihr Glück aus. Ortrud benutzt die Gelegenheit und weiß mit verstellter Demuth und Klage Elsa so zu berücken, daß sie verspricht, sie bei sich aufzunehmen und selbst zu holen. In wilder Begeisterung ruft dann Ortrud aus:

Entweihte Götter! helft jetzt meiner Rache!
Bestraft die Schmach, die hier euch angethan!
Stärkt mich im Dienste eurer heiligen Sache,
Vernichtet der Abtrünnigen schnöden Wahn!
Wodan! Dich Starken rufe ich!
Freia! Erhabne höre mich!
Segnet mir Trug und Heuchelei,
Daß glücklich meine Rache sei!

Man fällt aus den Wolken, wenn man diese unerwartete Explosion eines Heidenthums hört, von dem man gar nicht begreift, woher es kommt und was es soll. Bisher ist Ortrud nur als eine ehrgeizige, rachsüchtige Frau erschienen, und in einem solchen Charakter liegen alle Motive, die der Dichter gebraucht, das heidnische Element ist ein störendes, das die Charakterzeichnung schief und schielend macht. In der That kann doch Ortrud, und wenn sie noch so fanatisch ist, nicht wähnen, daß sie den Sieg des Heidenthums herbeiführen werde, wenn sie Lohengrin und Elsa unglücklich machen könne. Damit ein solcher Gedanke nur aufkommen könnte, müßte das heidnische Wesen in ganz anderer Ausdehnung und Breite als ein wirklich vorhandenes und lebenskräftiges uns

vergegenwärtigt worden sein, als durch eine vereinzelt stehende Erscheinung, die übrigens nirgends heidnischen Sinn und Geist verräth, sondern nur zufällig einmal einen heidnischen Ausruf thut. Und dann, welche Unwahrscheinlichkeit, daß der brabantische Graf eine offenkundige Heidin — denn Elsa wünscht ihr, daß sie sich zum Glauben bekehren möge —, die übrigens mit in die Kirche geht, heirathet und sie als eine gleichberechtigte anerkannt wird! Und warum denn? Fast scheint es, als solle dadurch plausibel gemacht werden, daß Ortrud zaubern kann; allein deshalb brauchte man Wodan und Freia nicht zu bemühen, haben doch die Christen ihre eigenen Hexen verbrannt.

Nachdem Elsa erschienen ist, sucht Ortrud mit erheuchelter Freundlichkeit ihr Vertrauen zu gewinnen, und als sie sich dessen sicher glaubt, warnt sie Elsa, ihrem Glück zu sehr zu trauen, denn ihr Geliebter könne sie, wie er durch Zauber gekommen sei, ebenso auch verlassen. Das ist denn doch gar zu plump mit der Thür ins Haus gefallen und macht deshalb auch auf Elsa keinen Eindruck; aber auch argwöhnisch gegen die Rathgeberin wird sie nicht. Da sie ohne Falsch wie die Tauben, aber keineswegs klug wie die Schlangen ist, nimmt sie die Verrätherin selbst mit sich ins Haus.

Nach Sonnenaufgang versammelt sich das Volk, dem der Heerrufer verkündigt, daß Friedrich Telramund in Bann und Acht erklärt und Lohengrin mit Land und Krone von Brabant belehnt sei, und daß dieser auf den folgenden Tag die Mannen berufe, um sie in den Krieg zu führen. Da dies Gebot bei einigen Unzufriedenheit erregt, gesellt sich Friedrich zu ihnen, den sie mit Mühe auf die Seite bringen. Indem naht Elsa mit zahlreichen Frauen, unter ihnen Ortrud, um in die Kirche zu ziehen. Plötzlich vertritt ihr Ortrud den Weg und verlangt den Vortritt vor ihr unter den heftigsten Schmähungen, da ihr Gemahl, wenn auch verbannt, doch adelicher Herkunft sei, während Lohengrin fremd, unbekannt und gewiß ein arger Zauberer sei, Vorwürfe, gegen welche die betroffene Elsa nicht viel aufzubringen weiß. An sich macht diese

Zankscene der Frauen einen widerwärtigen Eindruck, und man begreift nicht, wie Elsa auf offener Straße, vor der Kirche, mitten unter ihren getreuen Brabantern, von der Frau des Geächteten aufs gröblichste insultirt werden kann, ohne daß auch nur einer Miene macht, sie zu schützen. Zwar schelten sie alle mit, daß der Lärm immer ärger wird, aber keiner regt eine Hand, und nicht einmal die Marschälle, die wir mit ihren goldenen Stäben feierlich voranziehen sahen, sind jetzt, wo es gilt einem Straßenskandal zu steuern, zur Stelle.

Das Grundmotiv ist allerdings in der Sage gegeben, aber dort eben so einfach als wirksam angewendet. Nachdem Lohengrin geraume Zeit verheirathet gewesen ist, sticht er im Turnier den Herzog von Cleve vom Pferd, worüber dessen Gemahlin neidisch zu Elsa sagt: „ein kühner Held ist Lohengrin und Christenglauben mag er haben; Schade, daß Adels halber sein Ruhm gering ist, da Niemand weiß, von wannen er ans Land geschwommen ist.“ Das boshafte Wort fällt Elsa in die Seele und verleitet sie endlich zu der verbotenen Frage. Hier ist Ursache und Wirkung mit feiner Menschenkenntniß in das rechte Verhältniß gesetzt. Allein daß Ortrud am Hochzeitsmorgen, am Tage, nachdem Elsa durch Lohengrin gerettet ist, da sie so eben sich durch erheuchelte Freundschaft in ihr Vertrauen zu schmeicheln gesucht hat, plötzlich Elsa mit den leidenschaftlichsten Beleidigungen überhäuft, ohne zu fühlen, daß sie sich selbst dadurch um allen Glauben bringt, das ist für Ortruds bisheriges Benehmen viel zu dumm, und daß dies widersinnige Gebahren der tödtlichen Feindin auf Elsa Eindruck macht, das ist auch für Elsa zu einfältig. Und was soll man von der Erfindung Wagners sagen, der für dies mißbildete und übel angewandte Motiv keine andere Einkleidung finden konnte, als die Begegnung Brunhilds und Chriemhilds beim Kirchgang in den Nibelungen, von der wir hier einen schlecht gerathenen Abklatsch sehen.

Glücklicherweise kommt der König mit Lohengrin, welcher Ortrud fortweist und Elsa fragt, ob das Gift in ihr Herz gedrungen sei. Diesmal geht es mit Thränen ab, und sie schicken sich alle

an, in die Kirche zu gehen, da tritt Friedrich ihnen entgegen. Als man ihn ergreifen will, erschrecken die Mannen „vor seiner von höchster Kraft der Verzweiflung erbebenden Stimme“ und lassen ihn reden. Er beklagt sich nun, daß man Lohengrin nicht vor dem Zweikampf um Stand und Namen gefragt habe, da es mit dem nicht geheuer sein könne, der sich von einem Schwan fahren lasse, und verlangt, man solle diese Frage jetzt nachträglich thun. Dies ist eine starke Verletzung der Voraussetzungen, auf denen die ganze Fabel ruht. Bei einem Gottesgericht gab es keine Freisprechung von der Instanz und wer unterlag, war verurtheilt für immer; vollends aber konnte keiner, der in Bann und Acht stand, es wagen, Angesichts königlicher Majestät wie ein Freier zu reden und Recht zu heischen. Man sollte nun denken, daß der König durch seine Mannen — denn der Schreck über Friedrichs Stimme muß doch einmal ein Ende haben — die Acht an ihm vollziehen läßt; nein, er ist betroffen wie alle übrigen, und sagt mit ihnen:

Welch' harte Klage! was wird er entgegnen?

Darum ist nun Lohengrin allerdings nicht verlegen, sondern entgegnet kurz und gut, daß er dem Geächteten gewiß nicht, aber auch dem König und den Fürsten nicht, sondern allein Elsa Rede zu stehen habe. Zu seinem Erstaunen sieht er, daß sie in großer Aufregung und in heftigem innern Kampf dasteht, und wir können dies Erstaunen nur theilen; denn wenn das, was am Tage vorher ihr die sicherste Gewähr für Lohengrins göttliche Sendung war, ihr heute ein Grund wird an ihm zu zweifeln, wenn die Personen, von denen sie ihre Ehre, ihre Existenz angegriffen und gefährdet weiß, von denen sie mit Schmähungen und Beleidigungen überhäuft worden ist, Lohengrin gegenüber Einfluß über sie gewinnen können, so zeigt sie sich auch hier wieder nur als ein nervenschwaches Mädchen, dessen Urtheilskraft und sittliches Gefühl durch jede heftige Erregung verdunkelt und machtlos wird. Allein es kommt noch ärger. Während die Männer Lohengrin ihrer Treue versichern und Elsa noch mit sich kämpft, naht sich ihr Friedrich heimlich: er wolle ihr Gewißheit schaffen; das Geheimniß werde

schwinden, wenn er Lohengrin nur das kleinste Glied entreißen könne,

ich bin dir nah zur Nacht —
rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht

Diese Zumuthung, die befremdendste, die wohl je an eine Braut am Hochzeitstag gemacht worden ist, bringt Elsa zu sich, sie sinkt Lohengrin zu Füßen und versichert ihm endlich, daß ihre Liebe hoch über alles Zweifels Macht stehe. Daß sie sich diese Versicherung erst abkämpfen muß, ist freilich eine sichere Gewähr, daß ihr Vertrauen zu ihm schon erschüttert ist, und Ortrud hat Recht, ihr höhnend zu drohen. Der gute König aber, alle Männer und Frauen sind wie gewöhnlich in begeisterter Rührung, und darüber wird wieder vergessen an Friedrich und Ortrud die Acht zu vollziehen, was nach allem, was vorgegangen ist, unbegreiflich sein würde, wenn sie nicht noch im letzten Act auftreten müßten.

Dies unglückliche Motiv vom Gliedabschneiden ist wiederum einer anderen Sage entnommen und ungeschickt verwendet. Im Titurel vermählt sich Lohengrin, nachdem er Elsa verlassen hat, mit der schönen Belaye von Luxemburg, die ihn so zärtlich liebt, daß sie ihn nimmer von sich lassen mag und sich in Sehnsucht verzehrt, wenn er nur auf die Jagd gegangen ist. Da ertheilt ihren Verwandten, die dies für die Wirkung eines Liebeszaubers halten, eine Kammerfrau den falschen Rath, welchen Belaye verschmäht hatte, ihm ein Stück Fleisch abzuschneiden, das Belaye essen müsse, um den Zauber zu lösen. Sie überfallen den von der Jagd ermüdeten Lohengrin, er setzt sich zur Wehr, erhält aber eine Wunde, an der er stirbt. Man sieht, hier ist doch Zusammenhang, während das losgelöste Motiv in der Oper als ein fremdartiges Element erscheint, das in keiner organischen Verbindung mit dem Ganzen steht.

Im dritten Act werden Lohengrin und Elsa feierlich ins Brautgemach geleitet. Dort sich selbst überlassen tauschen sie die Versicherungen ihrer Liebe und ihres Glücks. Allein bald entbehrt Elsa es schmerzlich, den Geliebten nicht beim Namen nennen zu

können, den sie nur in der Einsamkeit, beim trautesten Liebeskosen auszusprechen wünscht. Er tröstet sie: wie man balsamische Düfte gern einathme, ohne zu fragen, woher sie kämen, so wirke auch die Liebe namenlos ihren Zauber. Begreiflicherweise fühlt sie sich durch dies poetische Gleichniß nicht beruhigt, sie klagt, daß sie sich um ihn kein Verdienst erwerben könne, wie er es um sie habe, sie wünscht, daß sein Geheimniß gefahrbringend für ihn sein möge, und daß sie es wisse, damit sie durch Schweigen sein Vertrauen rechtfertigen könne. Er sucht sie von neuem zu beruhigen, daß er ihr ja sein Vertrauen gezeigt habe, und um ihr die Kraft seiner Liebe zu bewähren, deutet er ihr an, daß er Glück und Glanz um ihretwillen verlassen habe. Allein das regt sie nur noch mehr auf, sie fürchtet, er werde sich nach dem früheren Glück sehnen und sie verlassen, da sie ihn nicht fesseln könne; sie bekommt wieder nervöse Zufälle, sie glaubt den Schwan schon zu sehen, der ihn abholt, das einzige Mittel, ihr die Ruhe wiederzugeben, sei sein Name — so thut sie die unseligen Fragen an ihn. Gegen die Nerven hilft keine Logik, sonst sieht man allerdings nicht ein, wie sie glauben kann, den Geliebten dadurch an sich zu fesseln, daß sie seinen Namen und Art weiß. Ueberhaupt wird wohl Niemand das lange vage Hin- und Herreden, das wenig Zusammenhang hat, für eine psychologische Motivirung von Elsas Vergehen ansehen. Ihre sittliche Würde ist bereits gebrochen, und hier zeigt sie nur Neugierde, welche sie durch stets neue Vorwände zu beschönigen sucht; das was wahrhafte Geltung hat, daß die Liebe ihrem Wesen nach unbedingtes Vertrauen fordern muß, macht sie nie mit sittlicher Energie geltend. Auch Lohengrin weicht nur aus, spielt Versteck mit ihr und zeigt ebensowenig, daß sein Geheimhalten eine sittliche Berechtigung habe. Daher denn auch der Zuhörer nicht zu der Empfindung einer wahrhaft tragischen Situation gelangt, sondern höchstens neugierig ist, wie lange das Spiel dauern mag, dessen Ende er mit Sicherheit voraus weiß.

Wie einfach und menschlich ist dagegen die Sage. Nicht in der Brautnacht, sondern nachdem sie Jahre lang in Treue ihr

Gelübde gehalten und mit Lohengrin in glücklicher Ehe gelebt hat, fällt die hämische Rede der neidischen Frau Elsa auf die Seele. Dazu muß man sich die Begriffe jener Zeit von Standesehre vergegenwärtigen, was es sagen wollte, ohne Namen und Geschlecht, unbekannter Herkunft zu sein, um zu begreifen, wie das Wort an ihrem Herzen nagt, bis die unglückliche Frage über ihre Lippen kommt, die dann ihr schönes Glück unwiederbringlich zerstört. Es ist ein Fehltritt, aber ein menschlich begreiflicher, den die harte Buße sühnt. Im Wagner'schen Lohengrin können wir uns Elsas Frage nur durch ihre schwache Constitution einigermaßen begreiflich machen, geschweige daß man von einer tragischen Nothwendigkeit sprechen dürfte. Wenn daher Wagner uns erzählt, daß er „wirklichen, tiefen, oft in heißen Thränen ihm entströmenden Jammer" gelitten habe, als er die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der Liebenden empfunden, so lassen wir das zwar als einen schönen Zug seines Charakters gelten, aber für die dichterische Gestaltung ist es irrelevant.

Kaum hat Elsa die Frage gethan, so stürzt Telramund ins Gemach, man weiß nicht, ob er Lohengrin tödten oder ihm nur ein Glied abschneiden will. Elsa sieht die Gefahr und reicht Lohengrin schnell sein Schwert, mit welchem er Friedrich niederstreckt. Die Situation ist der Euryanthe nachgebildet, welche in dem Augenblick, als Adolar sie tödten will, sich einer Schlange entgegenwirft, um ihn zu retten. Dort aber ist es der Wendepunkt der Handlung, auf Euryanthes liebender Hingebung beruht die Lösung des Knotens; was sie hier soll, sieht man nicht ein. Wenn dadurch klar gemacht werden soll, daß Elsa trotz ihrer Schwachheit Lohengrin liebt, so ist das, da es ohne Wirkung auf die Handlung bleibt, eine leere Demonstration ohne dramatische Bedeutung.

Lohengrin befiehlt die Leiche Telramunds vor den König zu bringen, auch Elsa soll ihn dort erwarten. Der König hat den Heerbann um sich versammelt und alle harren Lohengrins. Er erscheint um ihnen zu erklären, daß er sie nicht ins Feld führen werde; er rechtfertigt Telramunds Tödtung, klagt Elsa des gebro-

chenen Gelübbdes an und verspricht ihre Frage zu beantworten. In langer Rede setzt er auseinander, was es mit dem Gral für eine Bewandniß habe, daß Parzival der König des Grals und er sein Sohn Lohengrin sei. Alle erstaunen und sind sie je „in selig süßem Grauen" gerührt gewesen, so „entbrennt jetzt ihr Aug' in heil'gen Wonnezähren." Man hätte nun wohl Grund zu fragen, was diese lange Auseinandersetzung im Drama — nicht für den Zuschauer — für eine Bedeutung habe, denn König Heinrich und seine Leute bedurften doch über den Gral keiner Unterweisung; indessen freuen wir uns schweigend der empfangenen Belehrung. Vergeblich suchen ihn alle zurückzuhalten, dem Rufe des Grals darf er nicht ungehorsam sein, aber er prophezeit König Heinrich Sieg. Und als nun der Schwan kommt ihn zu holen, da erklärt er Elsa, daß in Jahresfrist der todtgewähnte Bruder wiederkommen werde, für den er ihr Horn und Ring übergiebt; was ziemlich ungeschickt aus der Sage herübergenommen ist, wo Lohengrin sie seinen Kindern als Angedenken hinterläßt. Da tritt unerwartet Ortrud auf und thut das ebenso unerwartete Geständniß — man sieht nicht ein warum, aber es ist gut, daß sie es noch zu rechter Zeit thut — der Schwan sei der von ihr verzauberte Bruder Elsas, Gottfried, den Lohengrin erlöst haben würde, wenn er geblieben wäre; was wieder sehr an die Confessionen Eglantines in der Euryanthe erinnert. Als Lohengrin das hört, betet er inbrünstig, eine weiße Taube senkt sich nieder, freudig löst er dem Schwan die Kette; der taucht unter und statt seiner kommt Gottfried von Brabant herauf, der seine Schwester freudig begrüßt. Elsa aber, als sie Lohengrin im Nachen sich entfernen sieht, sinkt entseelt zu Boden, Ortrud ist schon vorher mit einem Schrei zu Boden gestürzt, so bleibt nur der gute König Heinrich mit dem gerührten Chor zurück.

Die Einmischung Gottfrieds, die schon im Eingange störend ist, wird es noch viel mehr am Schluß, der anstatt eine Lösung oder Sühne des tragischen Conflicts zu bringen, unser Interesse auf einen Gegenstand richtet, welcher der eigentlichen Handlung fremd ist. Was geht den Zuschauer, welchen Elsa und Lohengrin

beschäftigen, die Succession in Brabant an? Und nun gar der ganze Zauber- und Verwandlungsapparat, wie aus der laterna magica — wie widerwärtig kindisch schließt er ein Drama, das die Prätension macht, poetische Aufgaben poetisch zu lösen!

Wir haben bereits gesehen, daß weder Telramund, noch Ortrud, noch Elsa als Träger sittlicher Ideen und selbständige, in sich einige, fest ausgeprägte Gestalten Anspruch auf dramatische Geltung haben. Von Lohengrin läßt sich nicht viel sagen. Ein Zweikampf auf dem Theater hat nicht viel zu bedeuten, und das ist das einzige was er thut, sonst sehen wir ihn immer nur, wie er Elsa verbietet ihn zu fragen, oder sie auf irgend eine Weise behütet, daß sie sein Gebot nicht übertrete, selbst die Liebesunterhaltung geht sehr bald diesen traurigen Weg. In seinen letzten Reden aber ergeht er sich in einer solchen Salbung und verliert sich zuletzt in eine so breiweiche Sentimentalität, daß vom Ritter und Helden auch gar nichts übrig bleibt. Aber nicht nur Elsa, sondern der Chor versichert bei jeder Gelegenheit, daß ihnen das Herz vergehe, wenn sie den süßen wonniglichen Mann nur schauen, daß ein wunderbar selig süßes Grauen seine göttliche Sendung offenbare — und wir sind verpflichtet, ihnen zu glauben.

Den König und den Heerrufer wird Niemand als dramatische Gestalten ansprechen. Es ist freilich übel, daß der König grade Heinrich der Vogler heißt, mit dem wir den Begriff von tüchtiger Kraft und Einsicht verbinden, von denen der gute Alte, der hier einen weiten Mantel und eine Krone trägt, keine Spur verräth; allein man darf nicht unbillig sein, der Name geht hier doch eigentlich nur das Costum und nicht die Person an.

Am übelsten steht es mit den Chören, die auch nicht das Geringste von dramatischer Individualität an sich haben, denn man wird es doch nicht Individualisiren nennen, wenn eine Anzahl einzelner Sätze, die alle einer Vorstellung angehören, unter einzelne Personen vertheilt werden, wie z. B. bei der Ankunft des Schwans. Uebrigens hat der Chor gar keine Meinung, kaum eine eigene Stimmung, davon abgesehen, daß er immer bereit

ist über Lohengrin gerührt zu werden; sonst ist er das getreue Echo dessen, was er zuletzt gehört hat und führt stets einen trivialen Gemeinplatz im Munde. Ein gelehrter Kritiker hat jüngst entdeckt, daß der Chor im Lohengrin dem „Choros“ der griechischen Tragödie verwandt sei; sollte ihn dazu der Umstand veranlaßt haben, daß der Chor im Lohengrin an der Handlung keinen Theil nimmt und fast überall ebenso gut hinter den Coulissen singen könnte, so dürfte dieser gelehrte Thebaner doch bei genauerem Studium der griechischen Tragiker noch mehr Differenzpunkte als Uebereinstimmung finden.

Wir wollen nun nicht fragen, wieweit die prätentiöse Symbolik, welche Wagner in seinem Stoff gefunden hat, im dramatischen Gedicht realisirt worden sei; denn selbst wenn dies gelungen wäre, so wäre es ein höchst zweifelhafter Beweis dafür, daß das Drama als solches gelungen sei. Aus der obigen Analyse geht hervor, daß Lohengrin weder in der Motivirung der Handlung, noch in der Charakteristik der Personen den Anforderungen genügt, welche man an ein Drama zu stellen hat; wir bemerkten sogar in den Motiven nicht allein den Mangel an eigener Erfindung, sondern in dem ungeschickten Zusammenkitten einander ursprünglich fremder, aus verschiedenen Sagen entlehnter einzelner Züge einen noch viel bedenklicheren Mangel an Verständniß für das poetisch Bedeutsame und für poetischen Zusammenhang.

Dagegen ist viel Fleiß und Sorgfalt darauf verwandt, das äußere Costum getreu zu wahren und uns durch diese äußerlichen Mittel in das Leben und den Geist der Zeit zu versetzen; bei allen äußeren Dingen, beim Heerbann, beim Gottesgericht, beim Kirchgang u. s. w. wird das Ceremoniel streng beobachtet. Als untergeordnetes Mittel der Darstellung ist auch das nicht zu verschmähen, nur darf es sich nicht mit der Anmaßung breit machen, als sei es das Wesentliche für die poetische Darstellung. Das gemahnt vielmehr an die Ritterromane, wo es nicht genug edle Recken und blasende Thurmwärtel und Halsberge und Humpen u. s. w. geben kann, um das gemeine Pack zu verstecken, das darin sein

Wesen treibt. Das gebildete Publicum liest dergleichen nicht mehr und läßt sich vielleicht um so leichter darüber täuschen, daß diese imponirenden fremdartigen Aeußerlichkeiten auch bei Wagner nur dieselbe grobe Decorationsarbeit sind, die nicht dafür entschädigen kann, daß es mit der poetischen Gestaltung so mißlich bestellt ist.

Dieselbe Richtung zeigt sich auch in der Behandlung der Sprache, und da uns diese als ein Muster poetischer Darstellung sogar französisch gepriesen wird, dürfen wir auch hier wohl etwas genauer zusehen, wie es sich mit der „veränderten Stellung der Factoren des bisherigen opersprachlichen Ausdrucks" verhalte. Um diesem sprachlichen Ausdruck eine etwas alterthümliche Färbung zu geben, welche mit den Costumen und Decorationen harmonire, hat Wagner einzelne Ausdrücke und Wendungen theils aus dem Altdeutschen entlehnt, theils analog zu bilden gesucht, ein Verfahren, das eben auch nur äußerlich wirken kann und darum auch von wahren Dichtern nur selten und mit der äußersten Vorsicht angewandt worden ist. Wenn Wagner seine Personen sagen läßt, ich pflag, ich frug, in Früh'n, welch' Zaubern, der Helde mein, der Recke werth, ihr Antlitz trüb und bleiche, hab Lohn für so viel Güte, wenn sie in Treue Kampfespflicht gewahren, zur Zukunft schauen, in Gott zur Kirche gehen, nie des Unheils genesen, in Unwerth vergehen u. s. w., so sind das kleine grammatische Neckereien, die Niemand irren werden, allein Ausdrücke wie

dein harret Unsieg, bittre Reu';
offen des geheimen Buhlen pflegen;
ihm eines Fingers Glied entschlagen;
den Vortritt sollst du überall mir schulden;
solch' kühn Beginnen sollt' ihm nicht gebüren;
wem solche Zauberthiere frommen,
des' Reinheit achte ich für Wahn;
laß dir ein Mittel heißen;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen;
was rissest du mir mein Geheimniß ein;
nicht darfst du meiner bittern Reu' entrinnen

sind nicht blos lächerlich prätentiös, sondern absurd. Sonst zeichnet sich die Sprache des Lohengrin nur aus durch das starke Auftragen der Farben, besonders weichlich süßlicher, die Häufung verwandter Ausdrücke (selig süß) oder Spielen mit Contrasten (unselig hold) und ähnliche abgegriffene Mittel einer unsicher tastenden Hand, die nicht mit festem Griff das Wahre zu fassen weiß. Es läßt sich danach schon mit Sicherheit schließen, daß überhaupt die poetische Technik nur schülerhaft gehandhabt ist. Ich werde nicht von der Salopperie des Rhythmus, die sechsfüßige Jamben unter die fünffüßigen laufen läßt, wo es ihr paßt, nicht von dem Mißbrauch der Wortumstellung

zu Freuden weih'n euch wir;
so hehrer Art doch ist des Grales Wesen

des Apostrophs — Friedrich sagt nie anders als mein' Ehr' — der Flickworte, wie doch, noch, nun, die geradezu unsinnig eingeschoben werden, um nur den Vers zu Stande zu bringen, nicht von Versen so ausgesuchten Mißklanges wie: durch deine Rein allein; man höre Elsas Jubelgesang:

O fänd' ich Jubelweisen,
die deinem Ruhme gleich,
die, würdig dich zu preisen,
an höchstem Lobe reich!
In dir muß ich vergehen,
vor dir schwind' ich dahin!
Soll ich mich selig sehen,
nimm alles was ich bin!

oder den Chor:

Ertöne, Siegesweise,
Dem Helden laut zum Preise!
Ruhm deiner Fahrt!
Preis deinem Kommen!
Heil deiner Art,
Schützer der Frommen!
Dich nur besingen wir,
dir schallen unsre Lieder!

Nie kehrt ein Held gleich dir
in diese Lande wieder!

odet:

So will's der Schützer von Brabant:
wer dieser ist, macht er bekannt.

oder:

Welch' Unerhörtes muß ich nun erfahren!
O könnt' er die erzwung'ne Kunde sparen!

Das ist nicht Poesie, auch nicht poetische, schöne Sprache, sondern die gemeinste hausbackene Prosa, mit Kummer und Noth elend gereimt, welche auch die kleinen Anfangsbuchstaben der Verse, die ein Patron Wagners als Inspiration des mittelalterlichen Geistes Wagner'scher Poesie gepriesen hat, nicht vor dem Voltaire'schen Wort schützen können: ce qui serait trop sot, pour ètre dit, on le chante.

So steht es um Lohengrin als dramatisches Gedicht. Fragt man dagegen, ob das Buch als Textbuch um Musik darauf zu machen angemessen sei, so wird man anerkennen, daß es eine Anzahl von Situationen darbietet, welche für musikalische Darstellung dankbar sind, daß für Abwechslung, für Contraste, für ein scenisches Arrangement gesorgt ist, welches mancherlei musikalische Effecte begünstigt. Allein diese Vorzüge beschränken sich auf die allgemeine Anordnung, und es ist leicht einzusehen, daß Wagner grade durch die Anstrengungen, welche er macht, statt eines Textbuches ein Drama zu dichten, die der Musik günstigen Momente schwächt oder aufhebt: ja, es ist fast komisch zu sehen, wie fast nur da, wo er, ohne daran zu denken, seinem Vorsatz untreu wird und den Text nicht dramatisch, sondern opernhaft behandelt, etwas musikalisch zu Stande kommt. In der That hat Wagner den praktischen Beweis vollständig geliefert, daß sein Paradoxon, Oper und Drama seien identisch und müssen in einander aufgehen, damit das wahre Kunstwerk entstehe, falsch sei; denn das musikalische Element und die Prätension des absolut dramatischen stehen einander im Wege und bringen sich gegenseitig zu Fall.

Zunächst wird es nun unsere Aufgabe sein, die musikalische Behandlung des Textbuches unserer Betrachtung zu unterziehen.

2[1].

Bekanntlich ist es ein Hauptprincip Wagners, daß die dramatische Musik in dem Sinne dramatisch sein solle, daß sie die unaufhaltsam fortschreitende Entwickelung der Handlung in jedem Moment repräsentire und mit derselben in fortdauernder Bewegung bleibe. Er verlangt daher eine Charakteristik des Moments, so scharf und prägnant als möglich; er hebt deshalb nicht allein die übliche Form der einzelnen Musikstücke in der Oper auf, welche auf dem entgegengesetzten Princip des Verweilens in einer durch die Handlung hervorgerufenen Stimmung beruhet, sondern er will im einzelnsten eine andere Form für den musikalischen Ausdruck der Empfindung als das, was er Opermelodie nennt, ohne es jedoch seinem Wesen nach näher zu bestimmen. Einer unserer Tageskritiker meinte, Lohengrin löse allerdings das Wagner'sche Problem: er sei melodisch ohne Melodie. Das kühne Wort, wenn man es auf die Litteratur anwenden darf, ist wohl geeignet uns über die Leistungen mancher Schriftsteller aufzuklären, welche sich bestreben das Problem zu lösen, kritisch zu sein ohne Kritik, verständig und gebildet ohne Verstand und Bildung: für die Würdigung der Oper reicht es nicht aus.

In der That wenn es denkbar wäre, daß Jemand eine Oper schriebe in strenger Ausführung jenes Princips, so würde man durch das bandwurmartige Abspinnen der verschiedenartigen, musikalisch nur aneinander gereihten Motive — denn die Gesetze der musikalischen Entwickelung sind nicht schlechthin identisch mit denen

---

1) Grenzboten 1854, I S. 121 ff.

der poetischen — gradezu bis zur Verzweiflung gepeinigt werden. Indessen die in der Natur der Kunst begründeten Gesetze lassen sich bei der Ausübung vielfach übertreten, gradezu aufheben kann sie Niemand, und sie werden sich immer wieder wirksam erweisen. So ist es auch Wagner ergangen; an mehren Stellen des Lohengrin ist er wie instinctmäßig gezwungen worden Halt zu machen, ohne daß es das absolut dramatische Interesse so verlangte, und dann hat auch der musikalische Ausdruck eine abgeschlossene Form gewonnen. So im zweiten Act, nachdem Ortrud ihren Racheplan Friedrich mitgetheilt hat, singen beide unisono:

> Der Rache Werk sei nun beschworen
> aus meines Busens wilder Nacht.
> Die ihr in süßem Schlaf verloren,
> wißt, daß für euch das Unheil wacht!

Absolut dramatisch ist dies gemeinsame Recapituliren gewiß nicht, vielmehr recht opernhaft, aber hier ganz am Platz, und das kurze Duett würde wirksam sein, wenn nicht in der vorhergehenden langen Scene alle Empfindungen des Hasses und der Rache so im Detail mit den lebhaftesten Farben ausgeführt wären, daß für den letzten Hauptschlag die Mittel der Steigerung ausgegangen sind.

Nach Sonnenaufgang versammeln sich die Edlen und Mannen mit dem Chor:

> In Früh'n versammelt uns der Ruf,
> gar viel verheißet wol der Tag.
> Der hier so hehre Wunder schuf,
> manch neue That vollbringen mag.

An sich ist gar kein Grund da, diese trivialen Gedanken auszusprechen und im Drama würden sie lächerlich sein; hier breiten sie sich in einem langen Chor aus, der nur darin seine Rechtfertigung finden kann, wenn er gut klingt. Nicht anders ist es mit dem Brautlied, dessen weite Ausführung auch der Oper allein zugestanden werden kann, im Drama aber ungehörig sein würde. Ganz besonders tritt dies in allen Ensemblesätzen hervor; der gleichzeitige Ausdruck der verschiedenartigen Empfindungen, nicht

in einem bloßen Nebeneinander, sondern in ihrer Vereinigung zu einem künstlerischen Ganzen ist so wesentlich musikalisch, daß die Gesetze dieser Kunst sich mit Nothwendigkeit geltend machen und ein Beharren in der Situation bewirken, welches der dramatisch bewegten Handlung an sich fremd, oder nicht nothwendig eigen ist. So sind denn auch Wagners Ensemblesätze beschaffen; als Muster kann das Gebet im ersten Act gelten, welches ein so vollständig, auch äußerlich abgerundeter Satz ist, daß man ihn ohne Beschwer, wie er da ist, herauslösen kann. Charakteristisch ist es auch, daß Wagner, der sonst die Textesworte nie wiederholt, in den Ensemblesätzen wie in den selbständig ausgeführten Chören, die Worte wiederholt, auseinanderzieht, versetzt, wie es ihm für die musikalische Structur paßt, sehr oft ohne alle billige Rücksicht auf seine eigene Poesie; was nach seinem Princip eine rein äußerliche Concession gegen das Opernhafte, d. h. Undramatische ist.

Versucht man zunächst an diesen Sätzen, welche in der That musikalische sind, über Wagners musikalische Leistung sich zu orientiren, so findet man kluge Berechnung gewisser Effecte und geschickte Handhabung gewisser Mittel, aber keineswegs hervorragende Erfindung, nicht einmal unbedingte Selbständigkeit. Das erwähnte Duett ist scharf charakterisirt, in leidenschaftlichen Accenten, ohne den Wohllaut gradezu zu verletzen, aber das Modell dafür wie für die ganze Scene ist so sichtbar Webers Euryanthe, daß man ohne bestimmten nachweisbaren Anklang doch fortwährend an dieselbe erinnert wird; die Impulse sind daher genommen und nur die Steigerung der Mittel ist neu. Als Euryanthe zuerst erschien, nahm man besonders an dieser Scene zwischen Lysiart und Eglantine Anstoß und fand sie bis zur Ungenießbarkeit stark gewürzt; und was sind jene Würzen gegen diese Asafoetida! Jener Männerchor hat etwas von der französirenden Weise die Männerstimmen zu behandeln, wie wir sie namentlich auch bei Meyerbeer finden, welche dem Liedertafelcharakter, den dergleichen Sätze leicht haben, etwas feineren Parfum giebt, ohne ihn auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben. Sonst wird bei den Männerchören,

wo sie nicht rein harmonisch gehalten sind, wie durchgehends die der Euryanthe, mehr der Einfluß Mendelssohns, aber auch Marschners sichtbar. Das Brautlied ist gefällig und hübsch, ohne eben originell zu sein, und würde in jeder französischen Oper einen ehrenvollen Platz finden. Das Gebet aber ist in merkwürdiger Weise ganz Mendelssohnisch, im Ausdruck der Frömmigkeit, in der Führung der Melodie, in den harmonischen Wendungen und Uebergängen — mit Ausnahme einiger schneidenden Härten, die Mendelssohn überhaupt nicht zugelassen hätte, und hier gewiß nicht, weil sie ganz unmotivirt sind — in der Art, wie Tenor und Baß unisono die Melodie übernehmen, in der Verlängerung des Schlusses, kurz so vollständig, daß man hier fast von der Schablone sprechen könnte. Es schadet der Wirkung nicht; aber wie kommt Wagner dazu? und wie kommen begeisterte Wagnerianer dazu, grade diesen Satz lebhaft zu beklatschen?

Indessen sagt man vielleicht, hierin sei Wagners eigentliches Wesen nicht zu finden, es seien das noch die letzten Ringe der Kette, die der Genius gesprengt habe, glänzende Fehler und Schwächen des Reformators. Suchen wir ihn also auf seinem Gebiet, dem der dramatischen Charakteristik im oben angedeuteten Sinn. Da es hier die Aufgabe der Musik wird, nicht nur dem Gange der Handlung zu folgen, sondern die einzelnen psychischen Regungen auszudrücken, welche die Handlung motiviren, so wird eine fortlaufende Reihe von einzelnen Motiven gesponnen, die sich zwar eines von dem andern unterscheiden, aber ohne dem Gesetze einer höheren Organisation unterworfen zu sein: es entsteht eine Darstellungsweise, welche Recitativ und Cantilene mit einander zu verbinden sucht, bald das eine Element, bald das andere vorwiegen läßt, ohne eines vollständig seiner Natur gemäß zu entwickeln. Allerdings wird die Charakteristik und das Verständniß derselben dadurch äußerlich erleichtert, weil es hierbei nur darauf ankommt, für ein Einzelnes den Ausdruck zu finden und aufzufassen; schwieriger ist es freilich das Einzelne als integrirenden Theil eines künstlerischen Ganzen darzustellen und zu begreifen. Uebrigens ist

dies keineswegs neu. Die sogenannte Scena, welche einer Arie, einem Duett u. s. f. vorausgeht, eine weitere Ausbildung des instrumentirten Recitativs, ist aus demselben Princip hervorgegangen. Sie soll durch den erhöheten Ausdruck einer lebhaft bewegten Handlung (oder auch nur Action) vor dem Dialog ausgezeichnet werden und in den Ausdruck der auf einen Punkt concentrirten Leidenschaft hinüberleiten, und verlangt eben ihrer Energie wegen eine breiter ausgeführte Darstellung, wie sie nur in einer künstlerisch gegliederten Form geschehen kann. Weber hat dieselbe mit Vorliebe behandelt und ihm sind andere, namentlich Marschner, gefolgt, welcher der Scena eine große Ausdehnung gegeben, den Chor mit hineingezogen und auch die Behandlung der Finales der der Scena genähert hat; auch ist der Einfluß Marschners auf Wagner selbst in Aeußerlichkeiten, und nicht immer in lobenswerthen, ganz unverkennbar. Weber hat dann — er mehr als Spohr — die Recitative in der Euryanthe durchgehends in ähnlicher Weise behandelt, und Meyerbeer hat das mit allem Raffinement äußerlicher Darstellungsmittel und pointirtem Esprit vollständig durchgeführt. Alle diese Componisten aber haben die in bestimmter Form ausgeführten Sätze nicht nur unberührt gelassen, sondern sie als die Hauptmomente der Oper anerkannt und jene scenenartige Darstellungsweise nur als die verbindende, vorbereitende angewendet. Neu ist also bei Wagner — wiewohl ihm schon Spohr in seinen Kreuzfahrern in mehrfacher Beziehung vorangegangen ist — nur, daß er diese sogenannte dramatisch-musikalische Darstellung als die alleinberechtigte anerkennt und organisch gegliederte Sätze von größerer Ausdehnung ausschließt — soweit er kann, denn daß sie doch wider seinen Willen zu Stande kommen, haben wir schon gesehen. Daß nun dies kein Fortschritt, sondern nur eine Uebertreibung sei, ist leicht nachzuweisen.

Das Wesen der Musik liegt in dem Ausdruck der Empfindung, und sie kann dieselbe in einer Unmittelbarkeit, Reinheit, mit einem unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nuancirung, mit einer

Tiefe der Auffassung darstellen, daß sie sogar die contrastirenden Empfindungen, wie sie aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind, wiederum zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen vermag. In dieser wunderbaren Macht der Musik liegt auch ihre Beschränkung: sie ist unfähig, den Ausdruck der Empfindungen bis zu bestimmten Vorstellungen zu fixiren und zu individualisiren, sie vermag daher nicht Handlungen als solche auszudrücken, sie vermag nicht einmal die psychologische Motivirung der Handlung in ihren einzelnen Momenten wiederzugeben, weil hier nicht blos Empfindungen walten, sondern das Gedankenmäßige wenigstens in gleichem Maaße bestimmend ist, welches der Musik an sich fremd ist. Wenn sich nun die Musik um dieser ihrer Beschränkung willen mit der Poesie verbindet, so kann diese Verbindung eines gegenseitigen Gebens und Nehmens nur darauf beruhen, daß jede Kunst, weil beide gemeinsam nach einem höheren Ganzen streben, sich den Gesetzen dieser höheren Einheit füge und sich in ihrem Wesen beschränke, um sich mit der andern einig zu durchdringen. Allein niemals kann ihnen zugemuthet werden, die Grundgesetze ihres eigenen Wesens zu verleugnen; den Differenzpunkt zu finden, in welchem beide sich vereinigen, ist das Werk des Genies. Gewiß aber ist es eine Versündigung an dem innersten Wesen der Musik, wenn man fordert, daß sie aufgeben soll, wonach sie ihrer Natur nach streben muß, die ausführliche reiche Darstellung der Empfindung in ihrem Bleiben und Beharren, für welche sie, eben weil sie eine Kunst ist, auch eine nach Gesetzen, die nur aus ihrem Wesen entspringen, begränzte und gegliederte Form sich mit Nothwendigkeit bildet. Es ist naturgemäß, daß nicht blos einzelne Empfindungen sprungweise angedeutet werden, sondern auf diese fortwährend erneuerte partielle Anspannung eine totale intensive Befriedigung, ein Ausströmen der erregten Empfindung erfolge, welches nothwendig sich ausbreiten muß. Leider ist es überall die Weise der modernen Kunst, vielseitig anzuregen ohne abzuschließen, vorzubereiten ohne aufzulösen, aufzuregen ohne zu beruhigen, zu martern ohne zu erlösen, kurz viel zu versprechen

und wenig oder nichts zu halten, und darin liegt zum großen Theil die sittliche Entwürdigung unserer Kunst. Wir haben schon oben gesehen, daß Wagner trotz seines Princips zu eigentlichen Opernsätzen gedrängt wird; ein anderes Beispiel kann — von dem Solo Telramunds im zweiten Act zu schweigen, das einer Baßarie so ähnlich als nur möglich ist — der Schlußsatz des ersten Acts bieten. Ganz richtig hat Wagner gefühlt, daß die lange Zeit hindurch in aller Weise angespannten Empfindungen auch zu freiem Erguß losgelassen werden müssen. Allein ich wüßte in der That nicht zu sagen, wodurch dieser Satz sich von einem rauschenden Finalsatz einer beliebigen Oper nach gewöhnlichem Zuschnitt unterschiede, nicht durch die poetische Anlage, nicht durch den Text, der oben mitgetheilt ist, nicht durch die musikalische Form und leider auch nicht durch die Erfindung. Das Hauptmotiv Elsas ist unsangbar, schwülstig, aus einzelnen Phrasen zusammengesetzt und trotzdem, daß es mit ungewöhnlichen Harmoniefolgen herausgeputzt ist, gewöhnlich: es erinnert an Marschner in seinen schwächsten Stunden.

Es geht aus dem Angeführten hervor, daß die Aufgabe, welche Wagner in dem größeren Theil der Oper der Musik zugewiesen hat, in seinem Sinne dramatisch zu charakterisiren, nicht genügend gelöst werden kann. Wo der Charakter mehr episch ist, wie in den Reden des Königs, des Heerrufers, Telramunds im ersten Act, hat die Musik eine bescheidene Stellung, sie darf nicht viel mehr als den Grundton der allgemeinen Stimmung anschlagen und festhalten; sowie sie zu individualisiren versucht, wird sie verderben, weil die musikalischen Accente zu scharf und gewichtig sind, und den einzelnen Momenten ein Pathos verleihen, welches den Zusammenhang zerstört, wie wenn ein Schauspieler im Recitiren die Einzelnheiten übermäßig betont. Hier hat nun Wagner des Guten zu viel gethan. Wenn der König und der Heerrufer fast nur unter Accorden von Blechinstrumenten singen, so ist damit der allgemeine Ton schon viel zu schwer und pathetisch genommen; allein wenn nicht nur der König, dem ein billiges Maaß von Rhetorik zuge-

standen werden kann, sondern auch der Heerrufer seine sittliche Entrüstung, seine Rührung und andere unpassende Gemüthsbewegungen pathetisch äußert, so ist dem Einzelnen zu Liebe die Wahrheit und Haltung des Ganzen geopfert. Weit bedenklicher aber wird die musikalische Charakteristik da, wo sie einer fortschreitenden psychologischen Motivirung dienen soll, wie im Anfang des zweiten und des dritten Acts. Denn da sie der allmählich fortschreitenden rationellen Entwickelung nicht gleichmäßig folgen kann, sondern nur einzelne Spitzen, in denen die Empfindung hervortritt, diese aber um so schärfer hervorhebt, so wird eine solche Charakteristik nothwendig lückenhaft, meistens schief, jedenfalls ungenügend werden. Der Zuhörer wird durch rasch aufeinander folgende frappante Einzelnheiten anfangs gereizt und gespannt, auf die Länge aber, weil ohne gleichmäßige Continuität auch kein wahres Verständniß denkbar ist, ermüdet und abgespannt werden. Der Componist wird zu beiden Extremen gedrängt, sowohl die der musikalischen Darstellung günstigen Momente zu übertreiben, als auch das an sich der Musik nicht Zusagende durch Mittel zu erzwingen, welche außer ihrer Sphäre liegen. Beides ist auch bei Wagner eingetreten. Uebertrieben ist schon seine Declamation, die, obgleich im Allgemeinen lobenswerth genau und scharf, doch sehr häufig auf die Spitze getrieben ist, was ein musikalisch gebildetes Ohr ebenso verletzt, wie wenn ein Schauspieler zwar richtig recitirt, aber im Betonen und Articuliren übertreibt. Ferner ist er in seiner Declamation mehr rhetorisch als musikalisch, und entscheidet sich, anstatt in Zweifelsfällen auszugleichen, stets gegen das musikalische Element. Aber auch melodisch und harmonisch übertrieben ist bis zur unschönsten Verzerrung ein großer Theil der charakterisirenden Züge, womit die Partie der Ortrud reichlich bedacht ist; in entgegengesetzter Richtung Lohengrins Stelle: „Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte", wo man durch einen süßlichen Schwulst haarsträubender Harmonien hindurchgepeinigt wird, so widernatürlich und unwahr, als die romantische Rhetorik der Texteswort.

Das Bestreben, überall die Charakteristik zu forciren, hat Wagner noch auf ein anderes Princip geführt. Um dem musikalischen Ausdruck der Situation eine Verständlichkeit und Deutlichkeit zu geben, welche gewissermaßen handgreiflich und unzweifelhaft wäre, hat er für die wesentlichen Elemente der Handlung, mögen sie die Personen oder die Situationen angehen, bestimmte charakteristische Motive angewendet, welche er überall da ganz oder theilweise wiederholt oder auch nur anklingen läßt, wo er im Zuschauer die Vorstellung erwecken will, welche das Motiv ausdrückt. Solche Motive, welche sich vorwärts und rückwärts deutend durch die ganze Oper ziehen, sind die Melodie, welche das Mysterium des Grals ausdrückt, das Motiv, mit welchem Lohengrin als ritterlicher Held charakterisirt wird, die Melodie seines Verbotes an Elsa, ferner ein oder eigentlich zwei Motive, welche die Verderben brütende Ortrud bezeichnen, und endlich das Motiv des Gottesgerichts; ein paar andere, die auch mehrmals wiederkehren, wie die Melodie bei Elsas Erscheinen, der Anfang des Liebesduettes sind weniger wichtig. Die Sache ist wiederum nicht neu; viele Componisten haben geistreich oder plump prägnante Melodien wieder anklingen lassen, um eine bestimmte Vorstellung im Zuhörer hervorzurufen, und Beispiele sind jedem gegenwärtig. Allein sie haben dies nur im Vorübergehen gethan und nicht so, daß die musikalische Charakteristik auf diesem Hülfsmittel beruht. Wagner eigenthümlich ist die Uebertreibung, das, was an einem bestimmten Platz geistreich angewendet gutgeheißen werden kann, zur Regel, zum System zu erheben. Denn so ist es: so oft eine der obengenannten Vorstellungen entweder in Action tritt, oder einem der Darstellenden in den Sinn kommt, oder in der Stille sonst sich wirksam erweist, tritt unerbittlich das entsprechende Motiv, meist im Orchester, ein, und einige, wie Lohengrins Verbot und die „corrosive" Melodie Ortruds, liegen einem fortwährend in den Ohren. Für den Zuhörer wird es förmlich eine neue Mnemotechnik, wo er sich Melodien merkt statt der Wörter, und er muß immer Acht geben, daß ihm nicht ein Motiv entgeht, womit er nachher operiren soll. Wer

im Stande ist, selbständig dem Gange eines Stückes zu folgen, fühlt sich je länger je mehr belästigt, wenn ihn das Orchester fortwährend, wie die ausgestreckte Hand in den Intelligenzblättern, auf das hinweist, was er beachten solle und wie er es zu verstehen habe. Z. B. wenn im Eingange des zweiten Actes, wo Ortrud auf Rache sinnt, mitten in die „corrosive" Figur das Motiv „Nie sollst du mich befragen" hineinschlägt, so versteht man freilich gleich, daß ihr dies Verbot im Sinne liegt, als der Punkt, von dem ihre Rache ausgehen wird; oder wenn am Schluß desselben Actes, wo Ortrud Elsa drohend ansieht, dasselbe Motiv ertönt, so weiß man gleich, daß man denken soll, daß sie denkt: die wird ihn fragen. Ich habe nicht etwa die handgreiflichsten Fälle ausgesucht; und nun frage ich, ob man für Leute, die einen stillen Triumph feiern, daß sie diese Winke verstehen, oder die es nöthig haben, daß ihnen für das, was auf der Bühne geschieht, noch obenein die authentische Interpretation im Orchester gegeben werde, ein Kunstwerk schafft. Denn daß dieses ganze Verfahren nichts ist als eine äußerliche Declaration durch ein Mittel, welches mit dem Wesen der Musik nichts zu schaffen hat, ist ja klar. Nicht durch die lebendige Charakteristik des Moments wird dieses Verständniß bewirkt, sondern durch die Appellation an das Gedächtniß des Zuhörers, welche seine Verstandeskräfte zu einer, wenn auch immerhin einfachen Combination in Bewegung setzt, auf der das Verständniß beruht; das ist aber kein musikalisches. Wie schon gesagt, das Verfahren ist nicht verwerflich, wenn es mit Geist und in der Beschränkung angewendet wird, welche einem entlehnten und schon deshalb untergeordneten Kunstmittel zukommt, allein zum System gemacht hat es die Folge, daß die innere Motivirung der Handlung aus den Handelnden herausgezogen und von ihnen losgelöst wird, so daß sie zu Marionetten werden, während ein anderer, das Orchester, für sie, aus ihrer Seele heraus spricht. Sodann müssen die stehenden Motive, mit denen operirt wird, zu Formeln erstarren und zu einer Art von Algebra führen, worin sie, wie die Buchstaben, nicht an sich gelten, sondern etwas Anderes bedeuten. Eine

einfache Betrachtung lehrt, daß diese Verwendung stereotyper Motive nur ein ganz mechanisches Verfahren ist. Wird doch dieselbe Grundvorstellung oder Grundempfindung, wenn sie in verschiedenen Momenten der Handlung bestimmend einwirkt, durch die veränderten Verhältnisse in der Seele wie im Munde derselben Personen, und nun gar bei verschiedenen Personen, sich aufs mannigfaltigste modificiren, wie kann denn der musikalische Ausdruck unverändert derselbe bleiben? Und von der rein musikalischen Seite her führt eine verwandte Beobachtung auf denselben Punkt. Der musikalische Ausdruck jeder Situation nimmt eine bestimmte Form an; wie frei man sich dieselbe auch denken möge, unmöglich können in dieselbe fortwährend fremde, für sich abgeschlossene Motive hineingeschoben werden, ohne sie zu zerstören, wie wenn man in eine im Fluß begriffne Masse schon fertige Stücke hineinwerfen wollte. Soll ein künstlerischer Organismus zu Stande kommen, so müssen die zu wiederholenden Motive nicht fix und fertig dazu gethan, sondern von neuem in Fluß gebracht werden, um dem Bedürfniß der Form gemäß modificirt, mit der Umgebung verschmolzen, kurz verarbeitet zu werden. Statt einer solchen künstlerischen Gestaltung und Durchbildung zu wahrer Charakteristik finden wir aber nur den rohen Materialismus äußerlicher Kennzeichen, der noch dazu prätendirt geistreich zu sein.

Dieser principielle Fehler hat noch einen praktischen Uebelstand zur Folge. Die meisten der so verwandten Motive sind allerdings scharf hervortretend und markirt — das ist gut, weil man sie sich merken soll, übel, weil man sie so oft hören muß —, aber sie sind für das Orchester gedacht und erfunden, weil sie diesem meistens zufallen. Dadurch erwächst der Nachtheil, daß, wenn die Singstimme dazu kommt, diese in den Schatten gedrängt wird, anstatt hervorzutreten. Denn entweder dominirt das Hauptmotiv, wiewohl es in der Begleitung auftritt, doch in der That, weil die Singstimme ein halbes parlando oder eine unbedeutende und gezwungene Gegenmelodie hat; oder die Singstimme wird genöthigt, mit dem nicht für den Gesang berechneten Motiv sich gut oder bös abzufinden.

So ergeht es der Gralsmelodie, die zum Schluß, wo sie Lohengrins entzückte Rede wie mit einem Heiligenschein umstrahlen soll, den größten Theil ihrer Wirkung einbüßt durch die ihr aufgeklebte Singstimme, für welche sie nicht erfunden war und die vergeblich gegen das Orchester ankämpft, während dieses unter dem angehängten Bleigewicht erlahmt. Nicht anders ist es mit Elsas Erzählung, wo die Singstimme ebenfalls zu keiner freien Selbständigkeit gelangt. Hier hätte allerdings durch Genialität der Erfindung und Meisterschaft in der Technik vieles besser gemacht werden können, allein der letzte Grund des Verfehlten liegt in dem verkehrten Princip.

Dies führt uns auf eine vorgebliche Eigenthümlichkeit der Wagner'schen Musik, welche man häufig als einen Vorzug ganz besonderer Vornehmheit rühmen hört: „sie habe keine Melodien, die man selbständig auffassen und mit nach Hause nehmen könne, und ebensowenig einzelne abgeschlossene Sätze, die man heraustrennen könne für die Pianos der Dilettanten." Das letzte hat schon Liszt factisch widerlegt, der mehrere einzelne Stücke für Pianoforte transscribirt hat, und unsere Gartenconcerte thun es fortwährend. Die erste Behauptung kann wohl nur auf einem Mißverständniß beruhen. Wagner selbst sagt nur, er wolle keine Opernmelodien, was denn von den Nachbetern ungeschickt verallgemeinert ist. Was er unter Opernmelodien meint, giebt er nicht an und ich getraue mir nicht es auszulegen. Aber eine wunderliche Kategorie ist jedenfalls die der nach Hause zu bringenden Melodien, wenn damit Lob oder Tadel ausgesprochen werden soll; es kommt dabei auf das Individuum an: den einen erfreuet was er nach Hause bringt, und ein anderer wäre dasselbe herzlich gern los. Uebrigens müßte einer taub sein, wenn er die stehenden Motive im Lohengrin nicht behalten sollte. Und eben diese stehenden Motive, die überall eingeschoben werden, sind doch wohl Beweis genug für die Selbständigkeit Wagner'scher Melodien? Bei streng thematischer Behandlung, wie bei Bach, bei organischem Durchbilden und Verwachsen, wie bei Beethoven, ist allerdings ein

Herauslösen der einzelnen Theile fast unmöglich, weil das Einzelne nur im Ganzen Bedeutung hat; allein wo nur ein Aneinanderreihen der einzelnen Momente stattfindet, giebt sich die Trennbarkeit von selbst. Man muß freilich nicht jeden leidenschaftlichen Accent einer recitativischen Stelle als selbständiges Ganze auffassen und mit nach Hause nehmen wollen — aber wer wird auch so unnatürliche Gelüste haben! Was die Melodienbildung anlangt, so ist dies wohl der Punkt, wo der individuelle Geschmack am entschiedensten sich geltend macht. Meines Erachtens zeigt Wagner hier keine große und namentlich keine freie Erfindung, das Bestreben charakteristisch zu sein läßt keinen ruhigen Fluß und keine harmonische Ausbildung zu. Die lyrischen Stellen der Elsa zeichnen sich noch am meisten aus, aber sie sind zu weichlich, wie z. B. der chromatische Jammer bei den Worten „mein Aug' ist zugefallen"; die breiter angelegte Melodie im Duett mit Ortrud hat keinen rechten Halt und geht auseinander; wo sie leidenschaftlich wird ist die Partie fast überall unedel. Wirklich schöne Züge sind meist vorübergehend, wie z. B. der Beginn des Liebesduetts; die falsche Vorstellung vom Charakteristischen läßt kein Festhalten und Fortführen zu. Dagegen finden sich nicht selten Melodien, die vollständig verschroben sind, damit sie nur etwas zu bedeuten scheinen, und daher vollständig unsangbar werden, z. B. das widerwärtige Motiv zu den Worten Telramunds „Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt", das nachher wiederholt wird; oder in der Einleitung zum zweiten Act der Gang der Violoncelle in verminderten Intervallen und syncopirten Rhythmen zum Paukenwirbel auf Fis, wo die Bosheit freilich mit dem Maurerpinsel gemalt, aber wenig Musik zu finden ist. Doch es kann nichts nützen hier einzelne Beispiele zu häufen.

Merkwürdig ist der Mangel an Erfindung im Rhythmischen. Was sich hier Eigenthümliches findet, beschränkt sich fast ganz auf Einzelnheiten. Auffällig ist manche, meist durch die Declamation hervorgerufene, wunderbare Rückung und Syncopirung, z. B. in Telramunds Arie, oder bei den Worten Ortruds „Soll ich

in Gnaden bei dir wohnen", wo die Bratsche mit Vierteln, Viertelsextolen, Achtelsextolen wechselt, wie ein fieberhaft unruhiger Puls; allein einen originellen frischen Rhythmus von langem Zug, der ein Musikstück wirklich neu belebte, wird man vergeblich suchen. Dagegen findet sich leider der verwünschte zerhackte Rhythmus, besonders in Baßmotiven, z. B. wiederholt bei den verschiedenen Phrasen, die das Gottesgericht angehen, welchem Meyerbeer zu Ansehen verholfen hat und der, ich weiß nicht wie, Kraft und Würde ausdrücken soll, da doch dies Hinken und Humpeln das Gegentheil vom festen männlichen Auftreten ist.

Bei weitem mehr eigenthümliche Wirkungen erzielt Wagner durch die Harmonie als durch Melodie und Rhythmus. Allerdings sind auch diese Mittel ihrer Natur nach massenhafter, drastischer, also in seinem Sinn charakteristischer, und dann ist auf dem Gebiet des Harmonischen der Mangel an originaler Erfindung durch Erfindsamkeit, Combinationsgabe und Geschicklichkeit weit eher zu verdecken. Wahrhaft neue Schöpfungen, oder auch nur geniale Blitze, welche einen Blick in früher nicht geahnte Regionen der Harmonie eröffnen, offenbaren sich uns nicht; es zeigt sich auch hier nur die Uebertreibung in Anwendung des schon Dagewesenen, welche freilich überraschende Wirkungen hervorbringt. Aber nur überraschen ist keine Kunst. Wenn Jemand, der in guter Gesellschaft zu sein glaubt, plötzlich von seinem Nachbar eine Ohrfeige bekommt, so wird das ohne Zweifel einen überraschenden Effect auf ihn machen, und solche harmonische, oder vielmehr unharmonische Ohrfeigen erhält man im Lohengrin jeden Augenblick, mitunter hagelt es ordentlich Püffe. Der Grund liegt auch hier wieder in dem Bestreben, die Charakteristik eines jeden einzelnen Moments auf die Spitze zu treiben. Daher zunächst ein Vermeiden dessen, was nicht nur das Gewöhnliche, sondern auch das Naturgemäße wäre, und ein Hervorsuchen der weniger nahe liegenden harmonischen Wendungen, z. B. frappante Schlüsse aus Moll in Dur, oder wo man nach der Tonica die Dominante erwartet, der Uebergang in die Durtonart der Terz und vieles Aehnliche, das an seinem

Ort vortrefflich wirkt, aber wenn es abgebraucht wird, seinen Charakter einbüßt. Dahin gehört der Schluß mit der vom Quartsextenaccord vorgehaltenen Sexte zum angeschlagenen Septimenaccord, der einen weichlich sentimentalen Ausdruck giebt, und nachdem ihn Weber und Mendelssohn stark vernutzt haben, im Lohengrin so durchaus stereotyp in der Cantilene ist, daß man von dieser Wendung jedesmal einen sicheren Rückschluß auf die Intention einer Cantilene machen kann. Wenn dagegen der gewöhnliche Dominantenschluß sich mitunter breiter macht als nöthig wäre, hier und da (wie beim Schluß der Arie Telramunds) noch mit etwas Gewürz versetzt, so läßt man sich das viel eher gefallen; wie denn überhaupt durch das fortgesetzte Hervorziehen des Frappirenden das eigentlich Triviale so zu Ehren kommt, daß es manchmal wie originell klingt.

Die schlimmste Folge des Charakterisirens im Einzelnsten ist, daß nun auch in der Harmonie Alles ohne inneren Zusammenhang vereinzelt wird. Daher mit Vorliebe Accorde unmittelbar zusammengestellt werden, die entweder nur entfernt oder gar nicht verwandt sind, und für die das Ohr eine Verbindung entschieden fordert, ein Verfahren, das zu einer vollständigen Negation der Gesetze der Tonalität führt. Ich rede nicht von den grammatischen Regeln, verbotenen Querständen und dergleichen Trivialitäten. Der Satz, daß das Genie die Regel übertreten dürfe, wenn ein höheres Gesetz dies verlangt, ist heutzutage so allgemein anerkannt, daß die, welche sich Genies zu sein dünken, vielmehr glauben fragen zu müssen, wann sie die Regel beobachten dürfen. Die harmonische Behandlung ist bei Wagner entweder trivial, oder durch Vereinzelung so willkürlich, daß es scheint, als habe er von den Accorden, die auf einen Ton gebaut werden können, einen beliebigen herausgerissen, ohne Rücksicht auf das, was vorangeht oder was folgt. Von einer wirklichen Accordfolge, von Zusammenhang der Tonarten kann daher oft gar nicht mehr die Rede sein. Wenn man seine Behandlung der Bässe verfolgt, die bekanntlich eins der charakteristischsten Momente für die Beurtheilung einer Composition

ist, wird man das deutlich gewahren. Hier nur ein Beispiel. Ehe der Heerrufer das Gottesgericht verkündet, blasen die Trompeten einen Aufruf: auf den gebrochenen C dur-Accord folgt ein wiederholt angegebenes G, das man nur als die Dominante von C dur empfinden kann und daher G dur im Ohr hat; allein ohne weiteres schlägt das Orchester G moll, und darauf D moll an. Noch ärger! Der Aufruf wird später wiederholt, und wiederum erfolgt D moll — darauf war man nun vorbereitet — und Es moll. Wenn das keine musikalische Ohrfeige ist, so giebt es keine. Sieht man nun vollends, daß hier in der Situation gar kein Grund für irgendwelche harmonische Extravaganz liegt, was kann man erwarten, wo die Empfindungen in der That gesteigert sind! Hier sind es einfach nebeneinander gestellte Accorde; daß die Wirkung nicht verbessert werden kann, wenn sie äußerlich in Verbindung gebracht werden, leuchtet ein. Während (im ersten Act) die Bässe und Fagotts den Kampfplatz abstolpern, schlagen Trompeten, Posaunen und Tuba Accorde dazu an — als wäre um die Tonarten gewürfelt. Ein entsetzliches Beispiel, wo eine Reihe zum Theil ganz fremder Accorde auf einen liegenbleibenden Grundbaß wie angenagelt wird, ist im zweiten Act bei den Worten „du wilde Seherin", wo zu derselben Accordfolge, als wäre das ganz einerlei, erst Fis, dann Cis einen Orgelpunkt bildet. Noch peinlicher ist es, wenn mit so unzusammenhängenden Accorden, und zwar vorwiegend chromatisch, fortmodulirt wird, weil dabei der Widerspruch der äußerlichen Continuität mit der inneren Incongruenz sich um so viel stärker geltend macht. Noch dazu wendet Wagner sehr oft das mechanische Verfahren an, einen Harmoniencomplex mehrmals hintereinander einen Ton oder eine Terz hinaufzuschieben und dadurch zu steigern. Etwas Aehnliches ist es, wenn der Marsch im dritten Act, anstatt ihn einfach zu wiederholen, jedesmal in eine neue Tonart tumultuarisch gedrängt wird (Es, F, C), wodurch die Erwartung rege gemacht wird, als käme nun etwas Neues, und in Wahrheit keine Steigerung, sondern Verwirrung hervorgebracht wird.

Es läßt sich denken, daß bei diesem Verfahren das enharmo-

nische Wesen eine große Rolle spielt. Wer auch nur einmal durch eine musikalische Küche gelaufen ist, weiß, daß nicht eben viel dazu gehört, sich mit den enharmonischen Verwechselungen so weit bekannt zu machen, um damit obenhin zu handthieren. Aber es erfordert den feinsten und gebildetesten Sinn für das innere Verhältniß der Töne zu einander, um sie so zu verwenden, daß der zarte Organismus nicht nur nicht verletzt werde, sondern daß das aus einem inneren Gesetz mit Nothwendigkeit hervorgehe, was bei fühlloser Behandlung zu einem äußerlichen Reiz herabgewürdigt wird. Wagner geht mit den enharmonischen Rückungen um, als ob er dem „System der leeren Köpfe" huldigte, welches neulich von Amerika her uns belehren wollte, es gebe nur weiße und schwarze Noten, und alle enharmonischen Tondifferenzen reducirten sich auf eine lästige Orthographie. Auch hier nur ein Beispiel. Das Brautlied schließt in B dur und zwar mit einem vollen, gesättigten Schluß. Nach einer kurzen Pause — um hineinzuleiten in das Liebesgespräch der allein gebliebenen Brautleute — schlagen die Saiteninstrumente den B dur-Accord mit obenliegender Terz von neuem an und unmittelbar darauf den Septimenaccord auf Fis, so daß das obenliegende D zur beliebten überhängenden kleinen Sexte wird. Das scheint ganz einfach: D bleibt liegen, B wird enharmonisch mit Ais verwechselt, F geht nach E, B nach Fis — das Exempel ist richtig. Ja, auf dem Papier, das geduldiger ist, als die Ohren, die sich darüber nicht täuschen lassen, daß D in verschiedenen Tonarten nicht ohne weiteres derselbe Ton ist. Dergleichen ist mechanisch gemacht, und nicht innerlich empfunden und gehört. Indessen hier herrschen physikalische Gesetze, welche sich immer wieder Geltung verschaffen müssen und werden, wenn auch zeitweise das Gehör verderbt sein sollte.

Wenn der vorherrschenden Ueberreizung und Ueberladung mit harmonischen Effecten andere Male die größte Einfachheit gegenübertritt, so ist auch das nur ein ebenso äußerlicher Effect durch den Contrast. Nach der lebhaften geräuschvollen Aufregung, mit der Lohengrin empfangen wird, giebt es für ihn keine bessere Sortita,

als einen ganz einfachen Gesang ohne Begleitung. Allein damit ist es ein eigenes Ding; haben solche Melodien ohne Begleitung nicht wirklich die Frische und Kraft eines unwillkürlich aus freier Brust quellenden Gesanges, so verstimmt die beabsichtigte Einfachheit um so mehr. Die prätentiös auf wenige Töne beschränkte, in ihren Wendungen einförmige Melodie Lohengrins hat etwas entschieden Nachtwächterhaftes, das durch die wenigen Accorde einer zwitterhaften Harmonie nur noch auffallender wird; es fehlt nur, daß er wie in der Sage sein Horn nimmt und tutet. Anderer Art ist die Scene im zweiten Act, wo die Thürmer das Morgenlied blasen, das auf nicht eben geistreiche Art mit Tonica und Dominante wechselt; nachdem das 28 Takte gedauert hat, müssen wir uns noch 28 Takte lang mit dem gebrochenen D dur-Accord im Orchester unterhalten. Das ist nicht einfach, sondern langweilig; und wenn es dann mit einem Male aus dem vollen D dur in das volle C dur recht eigentlich hineinplumpt, so ist dies Sturzbad eine schlechte Entschädigung für die lange Dürre. Ein begeisterter Verehrer Wagners giebt allerdings zu, wenn hier nicht eine brillante Scenerie eine Art von realistischer Illusion hervorbrächte, welche die Augen des Zuhörers so weit fesselte, daß er auf die Musik nur halb hören könne, so sei diese Scene ermüdend. Was für eine Vorstellung von musikalischer Charakteristik, die erst dann ihre Wirkung thut, wenn man anderweitig so beschäftigt ist, daß man nicht genau zuhören kann!

Aber leider steht es so und wir finden wiederum, daß die musikalische Charakteristik ihrem größten Theil nach ebenso äußerlich decorativer Natur ist, wie die poetische, und ganz besonders die instrumentale. Unleugbar ist dies der Theil der Technik, welchen Wagner mit der größten Virtuosität ausübt, allein diese wie jede andere Virtuosität erhält ihren Werth erst durch den künstlerischen Geist, dem sie dient. Wagner hat die Kräfte des Orchesters qualitativ und quantitativ unglaublich gesteigert und nimmt sie rücksichtslos in Anspruch. Wenn er dadurch ungewöhnliche Wirkungen erreicht, so ist das an sich ebensowenig ein unbedingtes Lob,

als es unbedingt zu tadeln ist, wenn er ungewöhnliche Mittel in Anspruch nimmt. Wenn man heutzutage den Satz aufstellt, daß das Wesen der Kunst im Maaß beruhe, und daß es die Aufgabe des Künstlers sei, mit möglichst wenig Mitteln möglichst viel zu leisten, so wird man schwerlich Gehör finden; aber Niemand wird doch behaupten, daß Unmäßigkeit das Princip der Kunst sei, und daß der Künstler mit den größten Mitteln das Geringste zu leisten habe. Daß ein Verhältniß sein müsse zwischen den Mitteln und dem Zweck, das giebt hoffentlich jeder zu. Wenn Jemand sich in Sammet kleidet, der kein leinenes Hemd hat, oder ein Kleid von Sackleinewand mit Brillanten besetzt, so wird man ihn für einen eitlen Narren erklären, und Niemand wird seinen Geschmack loben. Wenn aber ein Künstler die Mittel seiner Kunst dazu mißbraucht, triviale Dinge, die an sich keinen Werth haben, damit aufzuputzen und das Publicum durch raffinirten Sinnenkitzel zu verführen sie für künstlerisch bedeutend zu halten, so ist er nicht blos ein Betrüger, der sein Flittergold für echtes anzubringen sucht, sondern er handelt vom Standpunkte der künstlerischen Sittlichkeit betrachtet nicht besser, als wer sein Geld in Luxus verthut, anstatt seine Schulden zu bezahlen. Denn die Mittel, welche er abnutzt, sind nicht sein, sie gehören der Kunst, und auch das Publicum, dessen Geschmack er verdirbt, ist ihm nicht leibeigen.

Das Princip, jeden Moment aufs schärfste zu bezeichnen und dafür stets alle denkbaren Mittel aufzubieten, führt auch in der Instrumentation nur zu dem Nebeneinanderstellen einzelner Effecte, von denen einer den andern zu überbieten sucht; darüber aber geht die Haltung des Ganzen, der allgemeine Grund, auf welchem das Einzelne erst hervortreten kann, verloren. Früher bildeten die Saiteninstrumente wesentlich diesen Grund, mehr und mehr haben sich die Blasinstrumente vorgeschoben, die bei Wagner sowohl in den Holz- als Blechinstrumenten so reich ausgestattet sind — er gebraucht regelmäßig 3 Flöten, 2 Oboen und englisch Horn, 2 Clarinetten und Baßclarinette, 3 Fagotts, ferner 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen und Baßtuba — und in den verschiedenar-

tigsten Combinationen und Nuancirungen so überwiegend hervortreten, daß sie den Hauptcharakter der instrumentalen Wirkung bestimmen. Um ihnen gegenüber sich geltend zu machen, werden nun auch die Saiteninstrumente eigenthümlich behandelt, häufig im Unisono massenhaft, dann wieder in allen Stimmen vielfach getheilt, um den ganzen Tonumfang nur mit dem Klang der Saiteninstrumente auszufüllen, oft mit Dämpfern, mit Vorliebe werden die höchsten und die tiefsten Lagen der Geigen benutzt, kurz das hervorgesucht, was einen ungewöhnlichen Charakter hat. Einen längeren Satz, der den eigentlichen naturgemäßen Charakter des Saitenquartetts repräsentirt, wird man kaum im Lohengrin finden. Alles, was hier angeführt ist, gehört einer Behandlung der Instrumente an, welche möglichst die Nerven zu reizen sucht und daher ganz vorzugsweise aufzuregen geeignet ist; dazu wirkt dann auch das Tremolo der Saiteninstrumente, welches so prädominirend ist, daß, wenn auch die Blasinstrumente in diese zitternde Bewegung verfallen, man denkt, das ganze Orchester bekomme das delirium tremens. Bei diesen vielfachen Anstrengungen sind manche interessante, auch einige schöne und reizende Instrumentaleffecte gewonnen, das soll nicht geleugnet werden; allein Einzelnheiten der Art können nicht für die Desorganisation des Orchesters entschädigen. Diese, ich wiederhole es, beruht nicht in der Ausdehnung der Mittel an sich, sondern in der Verschwendung und der unnatürlich gekünstelten Verwendung derselben, welche an den Gutschmecker erinnert, der, als ihm eine Apfelpastete vortrefflich geschmeckt hatte und er auf Befragen erfuhr, daß einige Quitten dazugethan seien, sich dann eine Apfelpastete von lauter Quitten ausbat.

Einen Beweis hierfür bietet die Instrumentaleinleitung zur Oper. Es wurde mit großem Geräusch verkündet, daß kein gebildeter Musiker mehr eine Ouverture schreiben könne, daß Wagners Ouverture zum Tannhäuser ein Meisterwerk, aber ein verfehltes sei, es wurde als ein außerordentlicher Fortschritt gepriesen, daß Lohengrin keine Ouverture sondern nur eine Einleitung habe. Eine Ou-

verture kann — wenn man nicht darunter wie die Italiener ein zufälliges Geräusch versteht, während deß die Zuschauer sich vor dem Beginn der Oper noch recht ausschwatzen können — doch nur ein selbständiges, abgeschlossenes Instrumental-Musikstück sein, welches in Stimmung und Geist der Oper einleiten soll. Dies kann geschehen, indem man einzelne, der Oper entlehnte Motive zu einem Ganzen verarbeitet, was Weber mit Geist, andere wie die Flickschneider gemacht haben, oder ein oder mehrere Motive in eine Verarbeitung selbständiger Motive hineinklingen läßt, oder endlich indem man ganz auf Reminiscenzen verzichtet und vollkommen frei in einer neuen Schöpfung die Grundstimmung der Oper repräsentirt, wovon die unübertroffenen Muster Mozarts, Cherubini's und Beethovens allen bekannt sind. Von keinem Belang kann es sein, ob dieses Musikstück aus drei Sätzen besteht, wie früher üblich war, oder aus zweien, oder aus einem; auch sollte es, denke ich, ebensowenig einen wesentlichen Unterschied machen, ob dieser Satz langsam oder schnell geht, und schließlich wird die Elle auch nicht entscheiden. Dann aber bin ich in der That verlegen, weshalb Lohengrin keine Ouverture, sondern eine Einleitung haben sollte; denn diese vollständig abgeschlossene Instrumentalmusik hat zur ersten Scene weder äußerlich noch innerlich eine nähere Beziehung und soll offenbar in die ganze Oper einführen, indem sie einen Hauptgedanken derselben ausführlich darstellt. Dies ist die wunderwirkende Darniederkunft des Grals im Geleite der Engelschaar; die Vision eines verzückten Schwärmers. Soweit hier die Empfindung vorherrscht, ist es allerdings ein musikalischer Gegenstand; insofern es aber grade den Gral darstellen soll, die bestimmte historische Gestaltung einer mystischen Vorstellung, reicht natürlich die musikalische Charakteristik nicht aus. Die Wirkung dieses Satzes beruht lediglich auf dem materiellen Eindruck der Instrumentalcombination. Die Melodie ist an sich unbedeutend und rhythmisch durch Syncopen und Triolen unruhig und ungleichmäßig geworden, die Harmonie ist gezwungen und doch dürftig, so daß das Ganze, welches sich ohne bestimmte Einschnitte

fortzieht, einen beunruhigenden Eindruck des Unzusammenhängenden und, wenn man das Wort von der Musik gelten läßt, des Unlogischen macht. Aber eigenthümlich ist die Klangfarbe und die Steigerung, welche dadurch hervorgebracht wird, daß zu den Geigen in höchster Lage immer mehr und immer tiefere Instrumente hinzutreten, so daß die Tonmasse sich zu verdichten scheint, bis sie allmählich wieder verschwindet. Dieser Effect ist mit großer Geschicklichkeit ausgeführt und man würde ihn als Klangeffect schön nennen können, wenn nicht die hohe Geigenlage etwas Gereiztes und Ueberspanntes hätte, welches die Nerven stark afficirt, aber nicht für schön gelten kann.

Diese Einleitung ist zugleich charakteristisch für Wagners polyphonische Schreibart. Er beschäftigt gern viele Stimmen zugleich, allein ohne die einzelnen in dem Sinne selbständig zu führen, wie diese Bezeichnung sonst in der Composition gültig ist, vielmehr aus dem Bedürfniß, in jedem Augenblick Stimmen zur Verfügung zu haben. Nach augenblicklicher Lust und Laune, wenn ihm ein Einfall kommt, läßt er eine Stimme für sich gehen, aber ohne bestimmte Consequenz, und man wird nicht leicht sagen können, wievielstimmig ein Satz sei. Mit den Chören ist es ebenso. Gewöhnlich gebraucht er 8 Männerstimmen, allein die Männerchöre sind weit entfernt achtstimmig zu sein, auch in den Chören des zweiten Acts nicht, welche eine bestimmtere Form haben und zum Theil sogar einen Anlauf zu imitatorischer Schreibart nehmen. Hier, wo man es am leichtesten beobachten kann, ist die Imitation fast immer nur zweistimmig und die übrigen Stimmen sind meistens nur Füll-, oft nur Flickstimmen, die hier und da einen melodischen Gang haben, aber nicht selbständig werden. Ebensowenig kann man dies von den Chorsätzen sagen, in denen, um ein lebendiges Bild einer bewegten Masse zu geben, viele Stimmen angewandt und eine Phrase in kleinen Partikeln unter sie vertheilt wird. Kurz überall ist diese Polyphonie nicht die Folge des Reichthums an Ideen und der Geschicklichkeit in consequenter Bearbeitung und künstlerischer Darstellung, sondern wiederum nur eine

Verschwendung der äußeren Mittel, und verschwenden kann auch die Armuth.

Kehren wir zu der rein instrumentalen Charakteristik zurück, so finden wir hier wiederum dieselbe äußerliche Decorationsarbeit, wie wir sie nach anderen Richtungen sahen. Es fehlt nicht viel, daß die Stereotypie der Motive auch hier in einer Stereotypie der Instrumentation sich wiederholte. Gewisse Instrumente haben fast schon eine sichere Bedeutung, z. B. Posaunen, Hörner und Trompeten bedeuten königliche Würde, tiefe Clarinettöne tückische Bosheit; wo an Krieg, Kampf, Ritter erinnert wird, kommen irgendwie Trompeten zum Vorschein, gewisse Instrumentalcombinationen charakterisiren Elsa, Lohengrin u. s. w. Es ist als sollten wir zu der Kunststufe zurückkehren, wo die Maler ihren Personen Zettel beischrieben und sich verschiedener Farben bedienten, um verschiedene Personen zu charakterisiren. Das Fabelhafteste in dieser Art von Charakteristik sind die vier Trompeter, welche den König begleiten, und so oft er kommt und verhandelt, oder in seinem Namen der Heerrufer, eine und dieselbe Fanfare blasen. Und zwar blasen sie immer in C dur; sobald diese vier Rothröcke kommen, weiß man sicher, daß es nach C dur geht. In die allerentlegensten Tonarten fallen sie hinein, wie ein unerbittliches Fatum; mitunter haben sie schon angesetzt, wenn wir noch weit von C dur sind, — da geht es denn auch curios her, bis man hineinkommt. Noch dazu ist dies prädestinirte C dur nur eine Caprice, denn Wagner gebraucht sonst Ventiltrompeten.

Man sieht, diese Charakteristik ist ganz in demselben Sinn decorativ, wie die Sage und die Sprache behandelt worden ist. So werden auch Heerbann und Gottesgericht in allem einzelnen Detail pedantisch ausgeführt und ausgemalt, was aber so wenig zu einer lebhaften Anschauung verhilft, als wenn „Pallas, Kemenate" und andere mittelalterliche Ausdrücke angewandt werden. Denn nicht das Poetische wird hier dargestellt, sondern immer nur das Beiwerk des Costums, und sogar diese ausführlichen musikalischen Schilderungen erinnern an die schlechten Ritterromane mit ihren

langweiligen Beschreibungen. Man nehme den Zweikampf. Unwillkürlich denkt man an den Zweikampf im Don Juan; wie einfach ist dort durch das nächstliegende Motiv der Imitation in Geige und Baß eine leichte, vollkommen genügende Andeutung gegeben. Hier kämpfen die beiden Gegner auch kanonisch im Orchester, aber wie mastig elephantenkälberhaft treten sie mit Posaunen, Tuba, Fagott, Hörnern und Trompeten gerüstet auf; dazu ein furioses Motiv in den Geigen und Accorde der übrigen Blasinstrumente — gegen diese unerhörte Kraftanstrengung im Orchester kann die auf der Bühne nur ein Kinderspiel sein. Vielleicht soll man, um in der Illusion zu bleiben, hier nur mit halbem Auge sehen, um besser hören zu können.

Ganz anderer Art ist die schon berührte Scene im zweiten Act, wo der Morgen dämmert. Es ist eine poetische Reminiscenz, daß man sich in der frischen Morgenfrühe, wenn die Thürmer von ihren vom ersten Sonnenstrahl getroffenen Zinnen grüßend sich zublasen, eigenthümlich angeregt fühlt; aber es ist ein Mißverständniß, wenn man glaubt, diese Stimmung dadurch reproduciren zu können, daß man auf der Bühne vom Thurm herab ein triviales Trompeterstück blasen läßt, wie es in Wirklichkeit geblasen werden mag. Denn die poetische Stimmung beruhte auf einem Zusammenwirken der verschiedenartigsten Umstände, von denen auf der Bühne nichts bleibt als die Trompeten und die Trivialität. In dergleichen Zügen verräth sich der Dilettant, der allenfalls eine poetische Stimmung beobachten kann, aber sie nicht durch seine Darstellung wieder hervorzurufen vermag. Rein decorativ ist die dann folgende Musik, welche das Wesen und Treiben im Burghof schildert, was ganz unmusikalisch ist, weshalb wir auch den Rath erhalten haben, nicht hinzuhören. Nachdem wir aus der Scylla des endlosen D dur in die Charybdis der C Trompeten gefallen sind, geht wieder die Musik zu einer stummen Scene an: die Edlen und Stadtbewohner versammeln sich — es ist als ob man in einen Guckkasten sähe. Diese scenischen Arrangements, welche vielleicht auf sehr großen Bühnen eine Art von realistischer Illusion

hervorbringen können, obgleich sie die Phantasie eines gebildeten Menschen so wenig als den Empirismus eines ungebildeten ganz zu befriedigen vermögen, haben für das dichterische Kunstwerk keine Bedeutung und die Musik derselben dienstbar zu machen ist unwürdig.

Vielleicht das Aergste der Art ist der Marsch im dritten Act, während dessen die vier Heerhaufen der Brabanter einziehen. Der eigentliche Marsch wird von den Bläsern des Orchesters vorgetragen; die Saiteninstrumente schildern mit einer unermüdlichen Triolenfigur das Trampeln der Pferde und den Tumult der heranziehenden Heerhaufen, von denen jeder zwei Trompeten in eigener Tonart zur Verfügung hat, welche eine lange Fanfare in dem einförmigen, etwas rohen Trompeterstil blasen. Die in Es fangen an, worauf der Marsch in derselben Tonart gespielt wird; als derselbe eine Wendung nach D macht, fallen die D Trompeten ein und wir bleiben in D dur hängen; diese werden von den F Trompeten überrascht und nachdem diese sich ausgeblasen haben, geht der Marsch wieder in F an; bei der nämlichen Wendung der Harmonie — so genau ist das Exercitium — fallen die E Trompeten ein. Nun denkt man, es könnte genug sein mit 8 Trompeten und 4 Tonarten, da fällt man durch einen Trugschluß in C dur hinein, die verhängnißvolle Fanfare ertönt, der König kommt mit seinen unvermeidlichen Stabstrompetern und wir hören den Marsch endlich zum letzten Mal in C dur — man glaubt in einer Bereiterbude zu sitzen. Nachdem man dies Dutzend Trompeten als Zugabe eines wohlbesetzten Orchesters hat hinnehmen müssen, ist man allerdings ziemlich bombenfest geworden, und wenn der König darauf mit Begleitung aller Blechinstrumente singt, so gemahnt er doch nur an Zettel, der brüllen wollte, wie eine saugende Nachtigall. Aber was für eine Kunst ist das, welche solche Mittel in Anspruch nimmt, um eine Exercierplatz-Illusion zur Unterhaltung der Strudel- und Prudelwitze zu realisiren?

Aus unseren Betrachtungen geht hervor, daß wenn Wagner gleich geschickter ist in der Handhabung der musikalischen als der poe-

tischen Technik, doch von einem Stil seiner Musik nicht die Rede sein kann. Die erste Bedingung des Stils ist Eigenthümlichkeit der Productionskraft, welche man einem Manne nicht zuschreiben kann, bei dem man nicht nur die Einflüsse Webers, Marschners, Mendelssohns, Meyerbeers u. A. im Ganzen und Einzelnen nachweisen kann, sondern dessen künstlerische Eigenthümlichkeit wesentlich darin besteht, daß eine Anzahl heterogener Bildungselemente unserer Zeit bei ihm in bedenkliche Confusion gerathen sind. Ferner ist Stil bedingt durch die Fähigkeit des Künstlers, den künstlerischen Stoff in der innersten Tiefe seiner Natur zu erfassen und so zu gestalten, daß das Subjective und Objective im Kunstwerk sich durchdringe, und endlich, um diese künstlerische Schöpfung zu vollziehen, Einsicht in die Form und Technik und Meisterschaft in der Behandlung derselben als künstlerischer Mittel zu einem künstlerischen Zweck. Eine aus Mißverständniß und Uebertreibung hervorgegangene willkürliche Theorie bei mangelndem Sinn für Motivirung und Gestaltung aus dem Ganzen, und eine einseitige Virtuosität, die nur äußerliche Mittel fur äußerliche Zwecke zu verwenden geschickt ist, führen nothwendig zur Manier, die deshalb allein eine Zeitlang täuschen und blenden kann, weil sie den Fehlern und Schwächen ihrer Zeit entgegenkommt.

Das dreiunddreißigste niederrheinische Musikfest in Düsseldorf

den 27., 28. und 29. Mai 1855[1].

Die rheinischen Musikfeste stehen in dem guten Ruf, daß sie ihrem Namen sowohl durch die Musik, als durch die Festlichkeit Ehre machen: das diesjährige Musikfest in Düsseldorf rechtfertigte diesen Ruf.

Die musikalischen Leistungen eines Musikfestes beruhen wesentlich auf der Grundlage eines starken und vollen Chors, des einzigen musikalischen Elements, das wahrhaft berufen ist massenhaft zu wirken; und der Chorgesang ist die Stärke der Rheinlande. Schöne, klingende Stimmen sind dort häufig, eine frische, fröhliche Lust am Singen ist allgemein verbreitet, und seit Jahren wird allenthalben, selbst in kleinen Orten, durch Gesangvereine der Chorgesang geübt und gepflegt. Diese günstige Disposition mag wohl dazu beigetragen haben, die Musikfeste ins Leben zu rufen und zu erhalten, allein nicht geringer ist gewiß auch der Einfluß, den ihre regelmäßige Wiederkehr — seit dem Jahre 1820 ist es nur dreimal ausgesetzt worden — auf die gedeihliche Wirksamkeit der Gesangvereine geübt hat. Wenn alle Jahre zwei durch Umfang und Gehalt mächtige Meisterwerke mit den ihrer Großartigkeit entsprechenden

---

1) Grenzboten 1855, III S. 1 ff.

Kräften aufgeführt werden, so kann schon die Wirkung auf das hörende Publicum, auf seinen Sinn für das Große und Bedeutende nicht ausbleiben. Wie viel mehr ist dies bei den Mitwirkenden der Fall, die durch sorgsames Einstudiren ein ganz andres Verständniß und Interesse für die Composition erwerben, als es beim bloßen Hören möglich ist, und daher, auch wo der Sporn des Wetteifers wegfällt, der in einer solchen Collectivaufführung liegt, ihre Bestrebungen immer mehr auf das Tüchtige und Ernste richten und in diesem ihre wahre Befriedigung finden werden. Je mehr dieser Sinn befestigt und allgemein wird, um so mehr werden die Musikfeste nicht zu vereinzelten Prunkausstellungen, die nur durch die Verstärkung äußerer Mittel ihre Anziehungskraft erhöhen wollen, sondern zu einer naturgemäßen und wahrhaft festlichen Aeußerung des musikalischen Sinns, der im Volk Wurzel gefaßt hat und Blüten und Früchte treibt.

Es war ein stattliches Contingent, welches die Gesangvereine von Düsseldorf, Köln, Elberfeld, Mülheim, Aachen, Barmen, Bonn, Krefeld, Hilden, Essen, Wesel und noch einige Ortschaften zur diesjährigen Aufführung gestellt hatten: 167 Soprane, 125 Alte, 158 Tenore, 204 Bässe, in Summa 654 Sänger und Sängerinnen. Und nicht blos gute Stimmen hatten sie mitgebracht und tüchtige Vorbereitung, sondern auch Unbefangenheit und Freude am Singen. Wer die Lauheit der Chöre in manchen großen Städten kennt, wo die Damen vor lauter Betrachtungen, wieweit der Anstand ihnen erlaubt den Mund aufzuthun, keinen ordentlichen Ton hervorbringen, während die Herren sich fortwährend zu besinnen scheinen, ob es auch wirklich der Mühe werth ist, daß sie mitsingen — dem mußte das Herz aufgehen bei der Frische und Fülle des Wohllauts dieser kräftigen und lebendigen Tonmassen, die sich frei und freudig bewegten. Und wenn ja einer meinen sollte, die Wirkung eines so starken Chors hätte noch größer sein können, als sie wirklich war, der möge bedenken — nicht sowohl, daß selbst in einem rheinischen Chor immer einige Figuranten sich finden werden, als daß über ein

gewisses Maaß hinaus die Vermehrung der Kräfte nicht eine Verstärkung der Wirkung in gleichem Verhältniß zur Folge hat. Was aber die Hauptsache ist, das Verhältniß der einzelnen Stimmen zu einander, des ganzen Chors zum Orchester und zum Raum war vollkommen befriedigend, der Chor trat überall in voller Klarheit und Kraft als das herrschende Element hervor.

Frau Jenny Goldschmidt-Lind hatte die Sopransoli übernommen und dadurch dem Fest einen Glanz gegeben, den nur sie ihm verleihen konnte. Wer sie zum ersten Mal hört, wird anfangs frappirt werden durch die Verschleierung, welche namentlich die Mitteltöne etwas bedeckt, allein nur einen Augenblick, so ist man ergriffen und gefesselt durch die innere Macht dieser Stimme, es ist einem als läutere sie sich im Singen von diesem Anfluge eines fremdartigen Elements, und — täusche man sich darin oder nicht — man hört dann nur mehr einen Klang, der die reinste und wahrhafteste Verkörperung des musikalischen Empfindens ist. Wer Frau Jenny Goldschmidt die vollkommenste Reinheit und Sicherheit der Intonation, die strengste Correctheit im Vortrag, Deutlichkeit und Klarheit der Aussprache (die nur bei einigen Lauten einen scandinavischen Accent hat), die staunenswertheste Virtuosität in allem, was die Gesangstechnik angeht, und wie das Register noch weiter fortgehen mag, nachrühmt, der wird die Vorstellung einer großen Sängerin hervorrufen — und das ist sie unbestritten —, allein ihr eigenthümliches Wesen ist darin nicht beschlossen. Was sie zu einer in ihrer Art einzigen Erscheinung macht ist die geniale Kraft, mit welcher sie, was sie auch immer singt, bis ins geringste Detail aus sich heraus in einer Weise belebt, daß es ihr eigenstes Eigen wird, ohne daß dem Kunstwerk etwas Fremdes hinzugethan wird — das Geheimniß der künstlerischen Reproduction in ihrer höchsten Vollendung, das im Grunde ebenso unbegreiflich ist, als das der Production selbst, und womit man sich durch Bezeichnungen wie geistreiche Auffassung und dergleichen nicht abfinden kann. Die Wirkung aber ist um so tiefer, als das Mittel dieser Reproduction das geistigste, das freiste ist,

in welchem das Innere am tiefsten und reinsten sich ausdrückt, die Stimme; und es ist nicht zu sagen, mit welcher Innigkeit und Wahrheit Frau Goldschmidt den einzelnen Ton zu beseelen vermag, so daß der Hörer von jener Bewegung und Rührung ergriffen wird, die allein die vollendete Schönheit in einem empfänglichen Gemüth erzeugt. Jedem werden gleich Einzelnheiten gegenwärtig sein, die ihn besonders ergriffen haben, ich will nur an eins erinnern. Die erste Sopranarie der Schöpfung schließt bekanntlich mit den Worten „Hier sproßt den Wunden Heil.“ Haydn hat hier den Wunden durch das Ges im Baß einen stark accentuirten Ausdruck des Schmerzes gegeben, die wohlthuende Auflösung in den Durdreiklang genügte ihm das Heil zu bezeichnen. Während nun die meisten Sängerinnen sich bemühen, den schmerzlichen Ausdruck noch mehr hervorzuheben, wußte Frau Goldschmidt dem Ton, mit welchem sie das Wort Heil sang, ohne ihn ungebührlich herauszuheben, einen Charakter zu geben, daß er wie mit einer sühnenden Kraft in die Seele des Hörers drang.

So leicht es ist, Frau Goldschmidt zu loben, so schwer ist es, den Sängerinnen, welche neben ihr auftraten, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Fräulein Mathilde Hartmann aus Düsseldorf, welche dort und in den benachbarten Städten einen wohlerworbenen Ruf als Concertsängerin genießt, hatte die Sopransoli, Fräulein Pels-Leusden aus Köln die Altsoli übernommen und einige Schülerinnen der Kölner Musikschule traten bei kleinen Ensemblesätzen mit ein. Es wird Niemand einfallen, rücksichtlich der Stimme oder Virtuosität Vergleichungen anstellen zu wollen, die ungerecht und unbillig wären, allein es ist unmöglich, neben dem Gesang der Goldschmidt Alles, was in geistiger Durchdringung und völlig freier lebendiger Darstellung jeder Aufgabe hinter ihr zurückbleibt, nicht als einen absoluten Mangel zu empfinden. Man mag die Unbilligkeit der Anforderung erkennen, sie bleibt nichtsdestoweniger unabweisbar. Und da dürfen sich die Damen kaum beklagen, wenn ihre sehr anerkennenswerthen Leistungen nicht den Eindruck machten, den sie unter etwas andern Umgebungen zu

machen nicht verfehlt hätten, und wenn sie sich mit dem Lobe begnügen müssen, auf dankenswerthe Weise dem Ganzen gedient zu haben.

Herr Schneider aus Leipzig war der Tenorist des Musikfestes, und daß man ihm nachrühmen darf, den zweiten Platz neben Frau Goldschmidt mit Ehren eingenommen zu haben, schließt gewiß kein geringes Lob in sich. Er ist bekannt als ein Sänger von tüchtiger Bildung, der es ernst nimmt, dem die Würde der Kunst mehr gilt, als ein durch einen Kunstgriff leicht errungener Beifall, und von dem man einen durchdachten Vortrag mit Sicherheit erwarten darf. Er wußte seine schöne und namentlich in der eigentlichen Tenorlage — denn in den tiefern Tönen verliert sie an Kraft — sehr wohlklingende Stimme vortrefflich geltend zu machen, und namentlich gelang es ihm fast durchgehends, eine gewisse Neigung zu weicher Sentimentalität, von der er sich sonst nicht immer frei hält, zu besiegen und seinem Gesange den Charakter einer kräftigen Männlichkeit zu geben. Das Publicum sprach seine lebhafte Befriedigung durch wiederholten und lauten Beifall aus.

Nicht ganz so befriedigend war die Baßpartie durch Herrn Mitterwurzer aus Dresden vertreten. Seine Stimme ist mehr Bariton als Baß und in der Tiefe deshalb nicht ausreichend, auch hatte er das Unglück nicht immer rein zu intoniren. Kaum geringer war der Uebelstand, daß er das Theater nicht vergessen konnte und theils im Vortrag gewisse Unarten, namentlich das Ueberziehen der Töne und Uebertreibungen, wie man sie in der Oper leider zu hören gewöhnt worden ist, nicht unterlassen konnte, theils die Gelegenheit, die Stärke seiner materiellen Stimmmittel geltend zu machen, mitunter indiscret benutzte. Kurz man vermißte oft die Einfachheit und Würde, durch welche sich eine wahrhaft künstlerische Bildung bewährt hätte, und Herr Mitterwurzer stellte sich selbst gegen die andern Solisten in den Schatten.

Man war natürlich bedacht gewesen, der imposanten Sängermasse ein entsprechendes Orchester gegenüberzustellen. Die Saiten-

instrumente waren so stark besetzt, daß sie gegen die Blasinstrumente vollständig die Oberhand behalten und den Kern des Ganzen bilden konnten, wie es sich gehört und wie man es doch jetzt nicht gar oft hört. Es waren 65 Violinen, 29 Bratschen, 25 Violoncelle und 14 Contrabässe; dagegen von den Holzbläsern vier bei jedem Instrument und die Blechinstrumente, mit Ausnahme der Hornisten, deren sechs waren, nur einfach besetzt. Das Orchester war überwiegend aus Musikern von Düsseldorf, Köln und Elberfeld gebildet, das Contingent, welches andre rheinische Städte gestellt hatten, trat gegen diese zurück, einzelne waren auch aus andern Gegenden hinzugekommen. Als Vorgeiger hatte man Herrn Concertmeister David aus Leipzig eingeladen, mit dessen Erfahrung, Eifer und Ausdauer an diesem Platz wenige es aufnehmen mögen. In der That waren auch die Leistungen der Saiteninstrumente durchaus ganz vortrefflich; der feste und gesunde Charakter, welchen die Klangfarbe des Orchesters durch die kräftige Haltung der Saiteninstrumente erhielt, machte in seiner Art einen eben so wohlthätigen Eindruck, als ihn der Chor machte, und beide in ihrem Zusammenwirken waren von imposanter Macht. Leider kann man nicht verhehlen, daß die Blasinstrumente den Saiteninstrumenten in keiner Weise gleich standen. Daß eine ausgezeichnete Virtuosität nirgends hervortrat, würde man nicht tadeln können, allein sie genügten auch den Anforderungen nicht überall, welche man bei Aufführungen dieser Art an Orchesterspieler zu stellen berechtigt ist. Abgesehen von einzelnen Versehen, welche, wie billig man auch über Unglücksfälle denken mag, sich wenigstens nicht wiederholen durften, war auch im Allgemeinen Ton und Vortrag der Bläser nicht über dem Gewöhnlichen, und ohne die kräftige Stütze der Saiteninstrumente wären sie kaum gut durchgekommen. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß heutzutage mit Ausnahme einiger großer Kapellen allenthalben geklagt wird, daß die Blasinstrumente immer weniger cultivirt werden und an guten Bläsern der größte Mangel ist — zu einer Zeit, wo die Componisten diese Partie des Orchesters mehr in Anspruch nehmen, als je. Es ist

das auch ein Beweis dafür, daß die künstlerische Production sich mehr und mehr von der realen Bedingung einer gedeihlichen Wirksamkeit losgelöst hat. Wer jetzt componirt, fragt zuletzt nach der Möglichkeit der Ausführung und gewöhnt sich lieber daran, den Werth seiner Gedanken nach den Mitteln zu schätzen, die er dafür in Bewegung setzt. In früheren Zeiten waren die vorhandenen Mittel dem Componisten in der Regel die gegebene Bedingung für Anlage und Umfang der Arbeit, und die Kunst hat sich bei dieser Beschränkung nicht schlecht befunden. Allerdings läßt sich die zunehmende Vernachlässigung der Blasinstrumente dabei doch wohl erklären. Früher gab es eine Menge Kapellen, welche, wenn auch nicht stark besetzt und mäßig besoldet, es doch den Mitgliedern möglich machten, sich auf ihren Instrumenten unausgesetzt künstlerisch fortzubilden, und die damals herrschende Vorliebe für Harmoniemusik ließ auf die Blasinstrumente einen großen Werth legen. Man glaube nicht, daß die weit vorgeschrittene Militärmusik jetzt eine ähnliche Wirkung übe; sowenig als die einseitige Ausübung des Männergesangs eine gute Vorbereitung für eigentlichen Chorgesang ist, so wenig nützt die Militärmusik der Ausbildung des Orchesters; beide schaden, weil sie leicht roh und beschränkt machen. Die meisten Mitglieder von Orchestern sind aber ja leider in der Lage, daß sie von dem, was sie in dieser Stellung verdienen, nicht leben können, sondern wo nur eine Gelegenheit sich bietet, oft selbst zum Tanz, spielen müssen, um nur zu existiren. Das verdirbt nicht allein allmählich Ansatz und Vortrag; manche Instrumente, die im Orchester unentbehrlich sind, werden auch dort fast allein gebraucht, z. B. Oboe, Fagott, und es erheischt gradezu erhebliche Opfer, wenn einer sich die Meisterschaft auf einem Instrument, das ihn nicht ernähren kann, fortwährend erhalten soll. Will man gute Orchester haben, so muß vor allen Dingen dahin gestrebt werden, daß es den Mitgliedern materiell möglich werde, sich künstlerische Bildung zu verschaffen und zu erhalten. Wie in den andern Künsten, so gilt auch in der Musik die Mahnung, nicht die einzelne glänzende Leistung, nicht die

Virtuosität durch unverhältnißmäßige Belohnungen auszuzeichnen, sondern das Handwerk zu bilden und auch materiell zu heben, damit es frei werden und Theil haben könne an der Kunst, für welche es allein den Boden bildet, in dem sie wurzeln kann. Dies Ziel kann allerdings nicht durch Musikfeste erreicht werden, allein darauf dürfte man dort wohl das Augenmerk mehr richten, daß nicht ein Theil des Orchesters dem andern so merklich nachstehe. Auch das scheint eines Musikfestes nicht ganz würdig, daß man bei Schumanns Oratorium die Harfe gespart hatte. Freilich hat sie unbequem wenig zu thun; allein bei einer solchen Gelegenheit sollte wohl auch nach dieser Seite hin Alles aufgeboten werden, die vom Componisten beabsichtigte Wirkung zu erreichen.

Es ist keine kleine Aufgabe, eine solche Masse, wie sie hier Sänger und Orchester bildeten — es waren im Ganzen 825 Mitwirkende — zu dirigiren. Freilich sind die Einzelnen bereits eingeübt oder doch bekannt mit dem, was zu leisten ist — dies gilt von den Singenden ganz allgemein, vom Orchester doch der überwiegenden Mehrzahl nach — und es kommt also wesentlich darauf an, alle die verschiedenartigen zusammengeströmten Elemente zu einer Einheit zu verschmelzen und zu beleben. Grade dies aber ist und bleibt bei allem guten Willen und trotz der Uebung, welche die lange Reihe ähnlicher Zusammenkünfte gebracht hat, eine Aufgabe, die immer wieder neue Schwierigkeiten mit sich führt. Ehe der Einzelne sich gewöhnt, sein Wollen und Können ganz daran zu geben an die Ordre des Höchstcommandirenden, bedarf es gewöhnlich einiger Kämpfe und trotz aller Vorbereitungen bringen mitunter die ersten Proben ein Chaos zuwege, das einen ganz andern Eindruck als das Haydn'sche macht. F e r d i n a n d H i l l e r, dem die Leitung dieses Mal übertragen war, hat seit vielen Jahren unter so verschiedenen Verhältnissen sich als vortrefflichen Dirigenten bewährt, daß es ihm auch für außerordentliche Gelegenheiten an Umsicht, Festigkeit und Ruhe nicht fehlen kann. Außerdem besitzt er eine reiche Lebenserfahrung, gewinnende Formen im persönlichen Verkehr und die Gabe vortrefflich zu sprechen, endlich

Autorität als Künstler — lauter Bürgschaften für einen günstigen Erfolg. Dazu kam, daß er einen wesentlichen Theil der Vorbereitungen selbst geleitet hatte, als Musikdirector in Köln und früher in Düsseldorf mit allen Verhältnissen genau bekannt geworden war und sich in jeder Beziehung heimisch fühlen konnte. Er hatte sich deshalb auch nicht auf seine Function als Dirigent beschränkt, er war Mitglied des Festcomité und hatte sich um das Zustandekommen und die Einrichtung des ganzen Festes durch eifrige und erfolgreiche Thätigkeit die größten Verdienste erworben.

Vor allen Dingen aber bedarf der Dirigent an einem Musikfeste einer festen Gesundheit, denn es ist eine so unausgesetzte geistige und körperliche Anspannung, in welcher alle Mitwirkenden, der Dirigent also in ungleich höherem Grade, gehalten werden, daß man kaum begreift, wie es auszuhalten ist. Am Freitag, den 25. Mai, Morgens neun Uhr begann die erste Probe, die bis Mittag, Nachmittags um vier die zweite, die bis in den Abend dauerte; am Sonnabend fing die Probe schon Morgens um acht Uhr, dafür denn auch Nachmittags eine Stunde früher an, und dauerte bis spät am Abend. Am Sonntag war Rasttag und nur des Abends Concert, Montag und Dienstag den ganzen Vormittag Probe und Abends Concert. Man muß gestehen, das war eine so scharfe Campagne, daß es alle Anerkennung verdient, wenn es weder Kranke noch Deserteurs gab. Im Gegentheil wurden die Proben auch vom zuhörenden Publicum ziemlich stark besucht. Manche machten sich wohl die geringeren Eintrittspreise zu Nutze und verzichteten nachher aufs Concert, wenn sie die Probe gehört hatten. Diese hatten denn freilich dafür manches auszustehen. Wer sich z. B. darauf gespitzt hatte, Frau Goldschmidt als Peri zu hören, den mochte es wohl verdrießen, daß er zehn Groschen hatte sparen wollen, als sie in der Probe nur so that wie singen. Für den, der sein Concertbillet in der Tasche hatte, war grade das interessant, wie sie bei dem denkbar geringsten Aufwand von Ton mit vollkommener Sicherheit die Spitzen der Melodie streifte, so daß, wie in einer flüchtigen Zeichnung von Meisterhand entwor-

sen, nur die Umrisse leicht aber vollkommen klar und fest heraustraten. Ueberhaupt versetzen die Proben den einfachen Genußmenschen in eine Art von Tantalussituation. Wenn eben Alles im besten Zuge ist, klopft der Dirigent auf — er sieht gar nicht ein warum, — bringt mit Mühe alle zum Schweigen, hält eine Anrede, von der er im Zuhörerraum nichts versteht; nun gehts wieder von vorn an, damit an derselben Stelle gleich wieder aufgehört wird. Wenn es damit geht wie im Andante der Cmoll Symphonie, wo die Bässe allein ihre Passagen spielen mußten, daß man denken sollte antediluvianische Mammuths fingen an ihre Gebeine in Bewegung zu setzen, wird er sich auch humoristisch angesprochen finden, aber leider sind es meistens gar nicht die schönsten Stellen, die man gern recht oft hören möchte, welche so oft wiederholt werden. Der arme Mensch kommt am Ende in ein solches Mißtrauen hinein, daß er sich gar nicht mehr zuzuhören getraut, blos weil er fürchtet, daß ihn das heimtückische Klopfen doch gleich wieder stören wird. Ja, es kann ihm passiren, daß wenn drei oder vier Stellen aus einer Ouverture jede zwanzigmal gespielt sind, der Dirigent die Partitur zumacht und sagt: „Ich danke Ihnen, meine Herren, das Uebrige geht so!“ Für den rechten Liebhaber aber, der die Proben besucht, um die Musikstücke kennen zu lernen und sich für die Concerte vorzubereiten, der seine Freude an dem Fortschritt in der Ausführung, an der immer feineren Ausarbeitung des Details hat, für den ist jede Störung der Art eine Erhöhung seines Genusses und er fühlt sich in seinem Gewissen beunruhigt, wenn es gar zu glatt fortgeht. Glücklich ist er, wenn er in der Partitur nachlesen und den Dirigenten controliren kann; mit dem größten Behagen bemerkt er Fehler, von denen jener keine Notiz nimmt, und wundert sich, wenn jener aufhören läßt, wo er nichts gehört hatte; und wenn Alles vortrefflich geht, so wahrt er wenigstens seine Selbständigkeit durch Mißbilligung verschiedener Tempi. Es fehlte nicht an pflichtgetreuen Musikfreunden, die alle Proben und Concerte von A bis Z mitmachten. Das ist wahrlich sehr viel, denn jedes Concert setzte schon eine starke Genußfähigkeit voraus; allein, wie

manche Aerzte sagen, daß einer guten Constitution von Zeit zu Zeit ein derber Diätfehler gesund sei, so geht es wohl mit den musikalischen Genüssen auch: man kann in solchen Zeiten unglaublich viel vertragen.

Ueberhaupt verdirbt man sich bei einem Musikfest, wie es scheint, den Magen nicht. Das Sprichwort sagt: Die Liebe zehrt; — das mag zweifelhaft sein, allein ganz gewiß ist es, daß Musik zehrt. Man hat längst beobachtet, daß sich die Musiker auch durch ihren Appetit auszeichnen — ich weiß nicht, ob diese Thatsache schon physiologisch untersucht und aufgeklärt ist, die Kameralisten scheinen ihr noch nicht die wünschenswerthe Beachtung geschenkt zu haben, sonst würden die Musiker wohl besser bezahlt — und selbst die, welche durch Zuhören zu temporären Musikern werden, pflegen diese Wirkung an sich zu erfahren. Daher sah man denn nach Proben und Concerten die Schaaren der activen und passiven Musiker in beschleunigtem Tempo den wohlbesetzten Tafeln der Wirthshäuser entgegenziehen. Denn auffallenderweise war im Festlocal selbst keine Einrichtung zu einer großartigen Mittagstafel getroffen. Was Essen und Trinken anlangt ist man bekanntlich am Rhein wohl aufgehoben und es war jegliche Gelegenheit geboten, die musikalische Stimmung zu erhalten und zu erhöhen. Daß die Wirthe ihrerseits den außerordentlichen Zudrang von Fremden nicht unbenutzt ließen, sich gleichfalls in eine festliche Stimmung zu versetzen, kann man sich denken. Namentlich wer nicht zur rechten Zeit durch gute Freunde sich Quartier besorgt hatte, konnte leicht in die Lage kommen, selbst für wenig entsprechende Leistungen Preise zu zahlen, die einer Weltstadt würdig waren und als genügende Vorbereitung auf die pariser Ausstellung gelten konnten. Indessen so voll es war, konnte man doch mit der Bewirthung sehr wohl zufrieden sein, auch gelang es fast immer, daß ein kleiner Kreis von Freunden sich zu behaglicher Unterhaltung zusammensetzen konnte, was bei so mächtig einstürmenden Genüssen doppelt und dreifach zu schätzen war. Die unfreiwillige Theilnahme an den ringsumher geführten Gesprächen erhöhete gewöhnlich die Hei-

terkeit, indessen war es höchst erfreulich, trotz so manchen ins Gelag hinein geschwatzten Urtheilen wahrzunehmen, daß ein reges und warmes Interesse für die Musik beim Musikfest durchaus vorherrschte, und namentlich in welchem Grade die Schöpfungen unsrer großen Meister allgemein bekannt sind und empfunden werden. „Wenn die Stelle in der C moll Symphonie kommt," sagte ein jovialer Mann, der vom Lande hereingekommen war, „wo durch all den Kampf und Drang das sichere Gefühl des nahen Sieges durchdringt, dann bin ich fertig, dann kann ich die Thränen nie zurückhalten."

Am Sonnabend waren die Mitwirkenden vollständig beisammen, auch die Zuhörer kamen meist im Laufe des Tages an und mit dem Schluß der Nachmittagsprobe waren die Hauptvorarbeiten beendigt. Den Abend dieses Tages bezeichnete für die Düsseldorfer noch eine Kundgebung patriotischer Freude. Prinz Friedrich, der im Jahr 1848 seine langjährige Residenz verlassen hatte, kehrte zum ersten Mal wieder als Gast in Düsseldorf ein. Die Straßen, welche die ganze Festzeit hindurch mit Maienbäumen, Guirlanden und Flaggen geschmückt waren, erglänzten in strahlender Illumination und ein Fackelzug hieß den Prinzen willkommen.

Am Morgen des Pfingstsonntags war Generalpause. Die durch Arbeit und Genüsse der vorigen Tage Erschöpften sollten sich erholen, und den von allen Seiten Herbeigeeilten eine Gelegenheit geboten werden, sich miteinander zu unterhalten. Als der Platz, wo Alles sich vom frühen Morgen an vereinigen werde, war der Ananasberg bestimmt. Um ganz ungerechtfertigte Vorstellungen von dem tropischen Klima oder dem Luxus der Düsseldorfer zu beseitigen, muß bemerkt werden, daß dort weder Ananas gezogen werden, noch Ananaspunsch gebrauet wird. Der Ananasberg, der seinen Namen völlig wie lucus a non lucendo hat, ist ein mäßiger Hügel innerhalb der schönen, weiten, durch herrliche Bäume und zahllose Nachtigallen ausgezeichneten Parkanlagen Düsseldorfs, bei schönem Wetter ein anmuthiger Punkt. Dort wurde früh Kaffee getrunken, der auch etwas weniger schlecht war

als er in den rheinischen Wirthshäusern gewöhnlich ist; natürlich, da die Engländer zum Frühstück Thee zu trinken gewohnt sind, wird man sich doch nicht für die Deutschen anstrengen! Daß auch der Maitrank nicht fehlte, versteht sich von selbst. Denn obgleich dies Getränk jetzt so ziemlich über ganz Deutschland ausgebreitet sein mag, so ist doch der Rheinländer fast so stolz auf dieses heimische Product als auf den Rhein, und wird beide mit Wort und That zu rühmen nicht müde.

Hiller hatte mit dem Motto seiner Symphonie „Es muß doch Frühling werden!" das auf unzähligen Maueranschlägen Jedem in die Augen fiel, Recht behalten; trotzdem daß am Sonnabend das Wetter sehr bedenkliche Mienen machte, wurden wir am Sonntag Morgen mit dem schönsten klarsten Pfingstwetter überrascht. In der heitersten Stimmung zog man dem Sammelplatz zu, wo Hiller mit anderen Mitgliedern des Comité auf die liebenswürdigste Art den Wirth machte, Bekanntschaften vermittelte und der Gesellschaft einen sehr erwünschten Mittelpunkt bot. Allmählich füllte sich der Raum mit präsumtiven großen Musikern, und nun gab es für Alle Bekanntschaften zu erneuern und neue zu machen; allein wie eifrig einer auch sein mochte sich vorzustellen und vorstellen zu lassen, immer blieben noch große Unbekannte zurück, und einige erregten die allgemeine Aufmerksamkeit nur dadurch, daß sie Niemand kannte. Aber auch an allgemein bekannten und berühmten Männern fehlte es nicht, und wer die Bedeutung eines solchen Festes nach Namen abmißt, der konnte zufrieden sein. Ein Verzeichniß der Celebritäten zu geben ist unthunlich; „wer fasset ihre Zahl?" Um nur einige Spitzen zu streifen: es fanden sich Kritiker zusammen von Chorley aus London bis Hanslick aus Wien, Pianisten von St. Heller aus Paris bis Stein aus Reval, Componisten von Gouvy bis Verhulst, Kapellmeister von Franz Lachner bis Franz Liszt, Musikdirectoren aber gab es beinahe noch mehr als Geheimräthe in Berlin. In munteren Gesprächen trieb sich Alles miteinander herum, einzelne Gruppen bildeten sich und lösten sich auf, stehend,

sitzend, gehend, je nach Bedürfniß; wer allmählich die Runde machte und hörte, wie die verschiedensten Ansichten und Gesichtspunkte, Sympathien und Antipathien sich aussprachen, mochte wohl denken, daß Oberon und Titania wieder goldene Hochzeit hielten.

Nachdem der Vormittag so mit Flaniren verthan war, zerstreute sich die Gesellschaft, um sich am Mittagsmahl zu stärken. Um 6 Uhr sollte das Concert beginnen; als die Zeit herannahete, wiesen die immer dichter gedrängten Züge festlich geputzter Menschen auch dem Fremden den Weg nach dem Geisler'schen Local am Ende der Schadowstraße. Dort, in einem hübschen großen Garten ist der für die Aufführungen bestimmte große Saal an das Wirthschaftsgebäude angebaut. Er ist leicht aus Holz aufgeführt und weder von Außen noch von Innen ist für die Decorirung desselben etwas gethan; man hat ihn nur als ein Mittel zum Zweck behandelt, das für sich nichts zu bedeuten hat. Der Zuhörerraum bietet auf Bänken, die sich mehr durch Einfachheit als Bequemlichkeit auszeichnen, über 2000 Sitzplätze, und da sich ungewöhnlich viel Zuhörer angemeldet hatten, war noch eine Tribune gebaut worden, welche einige hundert Menschen faßte; am dritten Tage wurden auch noch Billets zu Stehplätzen ausgegeben. Der Charakter einer allgemeinen Festlichkeit wurde dadurch noch sehr erhöhet, daß gegen ein geringes Eintrittsgeld auch der Garten dem Publicum geöffnet war. Bei günstiger, ruhiger Witterung kann man in einem Theil des Gartens der Musik fast ganz folgen; viele konnten sich den Genuß des Zuhörens verschaffen, andere ließen sich am Sehen genügen. Es war sehr zweckmäßig, daß man das Concert durch eine beinahe einstündige Pause unterbrach, so daß die Zuhörer in Ruhe sich in den Garten begeben und dort erholen und erfrischen konnten. Man kann sich denken, wie belebt es dort war, und doch war der Garten von der Menschenmenge nicht unbequem überfüllt. Ueberhaupt waren die äußeren Einrichtungen fast alle sehr gut und bequem, und man konnte wohl merken, daß schon eine gewisse Routine durch die wiederholten Musikfeste erlangt sei; nur das wäre zu wünschen, daß künftig durch Vermeh-

rung der Ausgänge nicht nur für die Bequemlichkeit, sondern auch für die Sicherheit der das Local Verlassenden besser gesorgt werde.

Das Gerüst für die Musiker ist an der einen Schmalseite amphitheatralisch aufgebaut. Die vordersten Reihen waren vom Sopran und Alt besetzt, von da an aufwärts begränzten die Reihen der Choristen die der Instrumentalisten, welche oben die ganze Breite des Gerüstes einnahmen und in einem spitzen Keil sich bis ans Pult des Dirigenten hinabzogen. Die Aufstellung eines so großen Orchesters hat bedeutende Schwierigkeiten und jede, die man wählt, wird gewisse Nachtheile nicht vermeiden können. Hiller hatte, und hier gewiß mit Recht, den Gesichtspunkt vorwalten lassen, die Saiteninstrumente nicht zu trennen, sondern als den Kern des Orchesters zu concentriren, und deshalb die Bläser oben zusammengestellt. Es war ein schöner Anblick, diese mächtige, kampfbereite und siegesgewisse Schaar, an ihrer Spitze den Flor der geschmückten Damen, zu sehen, wie sie auf den Wink des Dirigenten warteten, der wie ein Feldherr dastand, welcher sein Heer vor dem entscheidenden Augenblick mit sicherem Blicke mustert.

Da Hiller die oberste Leitung anvertraut worden war, hatte man ihm wie billig die Ehre erwiesen, mit einer seiner Compositionen das Fest zu eröffnen; es war die Symphonie mit dem Motto „Es muß doch Frühling werden!“ gewählt, nach dem übereinstimmenden Urtheil eins der gelungensten und bedeutendsten Werke Hillers. Wer etwa eine malerische Darstellung des Frühlings mit Vogelgezwitscher und anderen Naturlauten erwartete, mußte sich getäuscht finden; sie ist der sehr ernst gehaltene Ausdruck der Stimmung, welche jener die Gränze von Verzweiflung und Hoffnung bezeichnende Ausruf andeutet. Wer auf dergleichen achtet, konnte sogar in dem mit fetter Schrift auf dem Programm gedruckten doch den Hinweis finden, daß es in der Symphonie hauptsächlich auf das Kämpfen und Ringen abgesehen sei. So ist es auch, und vielleicht kann man bedauern, daß es, um im Gleichniß zu bleiben, zu anhaltend schlecht Wetter bleibt und auch schließlich der Frühling nicht in seiner vollen Heiterkeit zum Durch-

bruch kommt, daß dem Motto, insofern es die Gewißheit der wiederzugewinnenden freudigen Stimmung ausdrückt, nicht volle Gerechtigkeit widerfahren sei. Darüber ist nun nicht zu rechten, der Künstler hat die unbestreitbare Freiheit, was er in sich erlebt und durchgemacht hat, so darzustellen, wie es für ihn volle Wahrheit hat, und leider liegt es in unsrer Zeit, daß überall ein leidenschaftliches Streben mehr hervortritt, als die ruhige Sicherheit des Erfolges. Wer diese Berechtigung zugesteht hat dessenungeachtet seinerseits das Recht darauf hinzuweisen, wie die künstlerische Vollendung erheischt, daß Stimmungen und Zustände, welche nur als vorübergehende, als vorbereitende ihre Berechtigung haben, auch nur als solche dargestellt werden, und daß auch die Schöpfung des Künstlers erst dann zur wahren Befriedigung und poetischen Reinigung erhebt, wenn sie uns das Ziel erreichen läßt, auf welches alle jene Kämpfe und Bestrebungen hindrängen. Und wer weiß es besser als der Musiker, daß er, je schärfere Dissonanzen er anschlägt, je länger er sie festhält, um so bestimmter und entschiedener auch die Auflösung eintreten und so lange ausklingen lassen muß, daß der Hörer zum vollständigen Gefühl der neu gewonnenen Harmonie gelangt. Eine naheliegende Analogie bot grade hier die C moll-Symphonie, diese musikalische Darstellung des kategorischen Imperativs. Wenn Beethoven ihr ein Motto hätte geben wollen, er hätte vielleicht darüber geschrieben: „Wir müssen doch frei werden!“ Welcher Kampf gegen Sturm und Ungemach, aber auch welche Siegesfreude, welcher Triumph. Vergleicht man damit die neunte Symphonie, so drückt diese den Riesenkampf einer großen Seele gegen die zur Selbstvernichtung drängende Verzweiflung in erschütternder Großartigkeit aus, allein die Rettung, indem sie sich zur edelsten, reinsten Freude erhebt, in der entsprechenden Weise darzustellen, ist dem Meister nicht gelungen. Wer seinem Lebensgang und der dadurch bedingten Entwickelung aufmerksam folgt, wird sich das Resultat derselben wohl erklären, und begreifen, daß dasselbe kein anderes sein konnte; diese historische Erkenntniß beeinträchtigt aber das ästhetische Urtheil über das Kunstwerk nicht.

Doch diese Betrachtung hat uns zu weit von der Hiller'schen Symphonie weggeführt, an welche sie angeknüpft wurde. Wenn dieselbe uns auch nicht zu einer völlig klaren Heiterkeit leitet, so versenkt sie uns auch nicht so tief in labyrinthisches Grübeln und Selbstquälen. Sie vergegenwärtigt uns vielmehr einen tüchtigen gesunden Menschen, der mit entschlossenem Sinn und frischer Kraft sich durchs Leben schlagen will, und dem man schon zutraut, daß es ihm wieder gut gehen wird, wenn man es auch nicht gleich erlebt. Die Symphonie ist breit angelegt und ausgeführt und vertrug deshalb die massenhafte Besetzung ebensowohl, als sie durch Ernst und Tüchtigkeit für ein Musikfest geeignet erschien. Daß sie sorgfältig einstudirt war und mit Feuer und Leben gespielt wurde, versteht sich von selbst; den Componisten und Dirigenten begrüßte lauter Beifall, in den auch das Orchester mit einem Tusch einfiel.

Hatte uns Hiller den Frühling nur von ferne gezeigt, so erblühte dieser in Haydns Schöpfung in voller Pracht. Die Musiker des entschiedenen Fortschritts, welche mit Berlioz für das erste Erforderniß zeitgemäßer Musik halten, daß sie übel klinge und allen Betheiligten schmerzliche Empfindungen bereite, werden in der Wahl der Schöpfung ein beklagenswerthes Symptom des bornirten Zopfthums erkennen. Die Fraction der musikalischen Welt, welche in Düsseldorf versammelt war, schien in einer an Einstimmigkeit gränzenden Majorität der entgegengesetzten Ansicht zu sein. „Und Gott sah, daß es gut war." Das ist der Grundton, der die ganze Schöpfung durchklingt, die herzliche Freude an Allem, das ein Dasein hat, dessen es froh sein kann, die sich unerschöpflich an jeder neuen Erscheinung von neuem bewährt. Wenn man es mit Recht als einen Mangel des Textes bezeichnet hat, daß keine rechte Abwechslung in der Stimmung ist, keine bestimmteren Gegensätze hervortreten und namentlich die Chöre und Ensembles nur Lob und Preis ausdrücken, so ist der Reichthum und die Frische, mit welcher Haydn dieser Grundstimmung einen stets wechselnden Ausdruck zu geben vermag, der alle Stufen von der fröhlichsten Heiterkeit bis zur staunenden Verehrung durchläuft um so bewun-

derungswürdiger. Denn wer etwa Haydn nur im kleinen, leichten Genre gelten lassen möchte, den braucht man nur an den Schluß des ersten Theils zu erinnern, wo sich die Tonmassen in einer nicht endenden Steigerung zum großartigsten Dom wölben, oder an die Worte „Dich beten Erd' und Himmel an", die vom geheimnißvollen Schauer des Heiligen durchdrungen sind, gar nicht zu reden von dem wunderbaren „Es werde Licht!" Daß Alles mit den einfachsten Mitteln erreicht ist, so klar und durchsichtig, daß jeder meint, es müsse nur so sein und er könne es auch so, das ist ja doch nur ein Beweis des bewunderungswürdigen Genies, das mit Kleinem Großes wirkt, weil es Alles und Jegliches grade dahin stellt, wo es stehen soll und muß. Man spricht so viel von Haydns kindlicher Naivetät — mit gutem Fug, wenn man darunter die unversiegbare Kraft einer genialen Natur versteht, jeder künstlerischen Aufgabe sich unbefangen hinzugeben, sie ihrem Keim und Wesen nach aufzufassen und frei aus sich zu gestalten, welcher alle Erfahrung, alle Mühe und Arbeit eines unausgesetzt strebenden Lebens zur gesunden Nahrung und Kräftigung dient. Haydn vollendete die Schöpfung im Jahr 1798, er war damals 66 Jahr alt, und man darf deshalb noch mehr über die jugendliche Frische der Erfindung erstaunen als über die außerordentliche Weisheit in der Anwendung aller Mittel einer Kunst, die ihn unausgesetzt beschäftigt hatte. Was die technische Ausführung anlangt, so bewunderte man seiner Zeit besonders die geschickte Behandlung des Orchesters, vorzugsweise der Blasinstrumente. Daß hierauf Mozart einen entscheidenden Einfluß geübt hat, ist bei aller individuellen Selbständigkeit unverkennbar und von Haydn am bereitwilligsten anerkannt. Kurze Zeit vor seinem Tode beklagte er sich gegen einen Fremden, der ihn besuchte, daß der Mensch sterben müsse, wenn er kaum so weit sei, das anzuwenden, was er gelernt habe; so glaube er jetzt zu verstehen, wie man die Blasinstrumente gebrauchen müsse, und könne, dem Tode nahe, sein Wissen nicht mehr nützen. So wohlthuend auch der Ueberreizung der modernen Instrumentation gegenüber die schöne und bei allem Reichthum klare

Wirkung seines Orchesters ist, so imponirt die Behandlung der Singstimmen, welche auf einem gründlichen Studium der Gesangskunst beruht, heutzutage noch mehr. Der Gesang ist der Natur der Stimmen angemessen, die Ausführung macht den Singenden Freude, die Schwierigkeiten sind durch Uebung sicher zu überwinden, und Alles klingt voll und schön. Allerdings ist dabei auf Sänger gerechnet, die tüchtig geschult sind, und nicht, wie heutigen Tags so oft, bei einer guten Stimme mit allgemeiner Bildung statt Gesangsschule auszukommen glauben. Schon in den Chören macht es sich oft geltend, daß in Gesangschulen gebildete Choristen vorausgesetzt sind, und die Soli sind auf wirkliche Gesangskunst berechnet. Das war eine Freude zu hören, wie rein und sicher, wie frisch und lebendig die Chöre gesungen wurden, daß man in der gesunden und kräftigen Fülle des Wohllautes wie in einem Bade schwimmen und sich erfrischen konnte; und Frau Goldschmidt zeigte uns, was eine Solosängerin sei. In so vollkommener Leistung erhielt auch die Bravur ihr Recht und ihre Bedeutung, und was mühselig herausgestümpert oder seelenlos heruntergesungen als müßige und störende Zuthat erscheinen muß, erwies sich als ein Schmuck, der dem Ganzen nicht als ein Fremdes angesetzt, sondern aus ihm hervorgewachsen ist und ihm angehört. Das Verlangen nach einer absoluten Einfachheit der Gesangsmelodie beruht auf einer Reaction gegen die maaßlose Uebertreibung im verzierten Gesang, die wie gewöhnlich selbst wieder übertreibt; und wenn jene aus der Virtuosität hervorgegangen war, so hat dieses eine Hauptstütze an mangelhafter Gesangsbildung.

Uebrigens ist die künstlerische Einsicht Haydns in diesem Meisterwerk viel tiefer zu verfolgen als in der geschickten Handhabung der äußeren Mittel. Sie läßt sich in der Anlage der einzelnen Musikstücke und ihrer Gruppirung nachweisen, und je undankbarer und eintöniger der Text ist, um so größer ist die Kunst des Componisten, der es verstand, durch weise Vertheilung und Anordnung diese Mängel zu verdecken und das Interesse gespannt zu erhalten. Nirgends vielleicht ist dies bewunderungswürdiger

als im Anfange bis zu den Worten „Es werde Licht." Ihre ungeheure Wirkung beruht nicht etwa auf dem plötzlichen Eintreten des Fortissimo nach dem lange dauernden Pianissimo; viel bedeutsamer ist der Eintritt des lange ersehnten und immer zurückgehaltenen C dur, das den Zuhörer zum ersten Mal frei aufathmen läßt. Wenn man den labyrinthischen Verschlingungen der Instrumentaleinleitung folgt, wo jedes Instrument auf eigne Hand sich eine Existenz zu erringen sucht und daher eins das andere immer zu stören scheint, wo in dem fortwährenden Streben nach Gestaltung und Vereinigung durch unausgesetzte Seitenbewegungen einzelner jedes feste Zusammenschließen gehindert wird, so fällt es auf, daß die Tonart, auf die man gleich anfangs hingewiesen wird, C dur, nie angeschlagen wird, so oft man auch auf sie zugeführt wird. Dies Gefühl von Unsicherheit bleibt auch in dem Anfangsrecitativ und den ersten Worten des Chors, in denen es immer um die Haupttonart herumgeht, bis mit dem Worte L i c h t die peinliche Spannung ein Ende nimmt und die Tonart C dur erscheint, die nun auch nicht blos angeschlagen, sondern fest ausgeprägt wird.

Man kann kaum von der Schöpfung sprechen, ohne der Tonmalereien zu gedenken, welche die Kritik Haydn so vielfach zum Vorwurf gemacht hat und die doch auch heute noch von den meisten mit Behagen angehört werden. Die Art, wie der Verfasser des Textes durch sein naturhistorisches Resumé den Componisten zwang auf Detailmalerei einzugehen, kann Niemand gutheißen; wenn man erwägt, wie Haydn sich aus der Sache zog, muß man zwischen den Arien und Recitativen unterscheiden. In den Arien tritt die Tonmalerei in einer Weise auf, gegen die sicherlich nichts einzuwenden ist. Gewisse in der Natur gegebene, durch ihren rhythmischen oder auch melodischen Charakter gradezu musikalisch wirkende Elemente, wie sie im Rauschen des Wassers, im Vogelgesang u. dgl. enthalten sind, werden nicht etwa blos nachgeahmt, sondern geben den Impuls zu Motiven, welche künstlerisch concipirt und durchgeführt werden. Dies ist an sich nicht nur nicht verwerflich, sondern es ist in der Natur begründet, und es kommt also nur darauf

an, daß es mit Geschick und Geschmack ausgeführt werde. Etwas anders verhält es sich mit den Recitativen. Denn hier kommt es nicht auf den Ausdruck der Stimmung, auf künstlerische Ausführung der Motive, sondern nur darauf an, verschiedene Erscheinungen mit einer musikalischen Charakteristik gewissermaßen zu illustriren, wobei oft nicht einmal ein musikalisches Element in dem Gegenstand gegeben ist, sondern durch eine witzige Combination erst ein musikalisches Analogon gesucht werden muß. Wie Haydn sich hierbei zu helfen wußte, davon giebt das berühmte Recitativ ein Beispiel, in welchem die Thiere der Erde geschaffen werden. Der brüllende Löwe, der gelenkige Tiger, der schnelle Hirsch, das springende Roß konnten durch Klang und Rhythmus bezeichnet werden, aber was war mit den Rinder- und Schafheerden zu machen? Haydn greift der Schöpfungsgeschichte vor, er versetzt sich nach Arkadien und läßt auf der Flöte ein idyllisches Hirtenlied blasen. Aber wie würde er lächeln, wenn er hörte, wie sich unsre Bassisten abmühen, das ganz ruhig erzählende Recitativ „Auf grünen Matten weidet schon das Rind in Heerden abgetheilt" im zärtlichsten Ton wetteifernd mit der Flöte vorzutragen! Es ist einleuchtend, daß diese Art von Tonmalerei nur als Scherz gelten kann und nur bei einer humoristischen Auffassung am Platz ist. Sie war deshalb besonders in der komischen Oper beliebt und namentlich in den Baßpartien, die vor allen die eigentlich komischen waren, mit Vorliebe angewendet und ausgebildet. Es ist daher wohl nicht zufällig, daß auch in der Schöpfung diese Recitative dem Baß zugewiesen sind; das Tenorrecitativ, in dem Sonne und Mond geschaffen werden, ist ernster gehalten. Auch die Baßarien sind stärker aufgetragen, das tiefe B der Fagotte, um die drückende Last zu bezeichnen, ist gradezu ein komischer Spaß. Die Tradition übte hier wohl noch einigen Einfluß. Vielleicht erklärt sich daraus auch die auffallende Erscheinung, daß die beschreibende Musik immer den Worten vorangeht, da doch die Wirkung besser erreicht würde, wenn man vorher erführe, was die Musik bedeuten solle. Denn in der Oper geht im begleitenden Recitativ die Musik

dem Wort, weil sie die Stimmung ausdrückt, dem dasselbe entspringt, als Vorbereitung voran. — Wem nun diese Art zu scherzen mit der Würde des Oratoriums und des Gegenstandes nicht wohl vereinbar scheint, dem kann man vielleicht zu bedenken geben, daß diese Art des Oratoriums keine Kirchenmusik ist noch sein will; vielleicht darf man auch fragen, ob denn das Bauermädchen aus der Dorfgeschichte, das auf die Frage des Pfarrers, wie man Gott dienen solle, herzhaft antwortete „Lustig!" so unbedingt Unrecht habe. Haydn wenigstens wäre das aus der Seele gesprochen gewesen.

Es war interessant mit den so oft vornehm belächelten Tonmalereien Haydns die neuerer Componisten zu vergleichen. Mendelssohns Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt ist ganz darauf gebauet. Die sinnlichen Eindrücke, welche das so verschiedenartig modificirte Rauschen von Wind und Wellen, das rührige Treiben auf dem Schiff auf ein musikalisches Ohr machen, haben auf die Conception dieses Musikstücks mindestens ebenso großen Einfluß gehabt als das Goethe'sche Gedicht, das ja dieselben Erscheinungen poetisch aufgefaßt wiedergiebt. Auch hier haben sie nur den Impuls zu den Motiven hergegeben, welche den Gesetzen der Kunst gemäß zu einem Ganzen verarbeitet sind, das der Ausdruck eines innerlich Erlebten, einer echten Stimmung ist. Die in der Natur gegebenen Elemente sind auf eine geistreiche Weise benutzt, und ebensowohl der sinnliche Eindruck treffend wiedergegeben als die Stimmung ihren entsprechenden Ausdruck darin findet. Beides ist auf die schönste Weise z. B. in der Stelle erreicht, wo durch das leise Geplätscher der Wellen, die das ruhig hingleitende Schiff umspielen, eine sehnsüchtige Melodie hindurchdringt: wer je auf der See gewesen ist, muß die tief poetische Wahrheit im Ausdruck empfinden. Dagegen fällt der Schluß mit den Kanonenschüssen der Pauken und der Trompetenfanfare aus der idealen Haltung in die materiellste Wirklichkeit, und auf einen Scherz ist man durch nichts vorbereitet. Auch Schumanns Paradies und Peri ist reich an anziehenden Tonmalereien. Daß sie,

während die in der Schöpfung aus der Naturgeschichte entnommen sind, mehr der Geographie angehören, ändert so wenig etwas am Wesen derselben, als daß sie mehr phantastisch sind, wie das die Natur des Stoffes bedingt. Denn die Geister des Nils hat freilich Niemand gehört, so wenig als das Läuten der Glöckchen an Allahs Thron, und doch ist in ihrer Darstellung eine so vollständige Tonmalerei, wie wenn in der Schlacht das Schwirren der Pfeile ausgedrückt ist, und selbst der drückende schwüle Pesthauch ist durch Töne gemalt. Die moderne Instrumentation hat sowohl in der materiellen Wirkung als in den sublimeren Objecten ihrer Malerei mehr raffinirt, zum Theil mit glücklichem Erfolg, allein im Wesentlichen ist es immer dasselbe Verfahren geblieben.

Die Aufführung gelang erfreulich. Daß kein störendes Mißgeschick eintrat, war ein Glück, denn keine Sorgfalt kann dies verhüten; daß Alles frisch und freudig eingriff und tüchtig zusammenhielt, war das Verdienst der Mitwirkenden. Die Wirkung war allgemein und groß, offenbar war das Publicum von derselben Freude durchdrungen wie die auf dem Orchester, es war eine Stimmung, ein Gefühl von Glück und Befriedigung, wie nur das wahrhaft Schöne und Vortreffliche es hervorruft. Den Preis trug natürlich Frau Goldschmidt davon, die beiden Arien von ihr gehört zu haben wird jeder der Anwesenden als einen bleibenden Gewinn empfinden. Nachdem die zweite Arie geendigt war, wurde der Jubel so groß, daß auch die Musiker mitten in die Schöpfung hinein, an der sie doch selbst Theil nahmen, einen Tusch bliesen. Herrn Schneider wurde jedenfalls verdienter reicher Beifall zu Theil und auch Herr Mitterwurzer ging nicht leer aus.

Das herrliche Wetter, welches den ersten Tag begünstigte, und das Gelingen des Concerts hatte eine so gute Stimmung verbreitet, daß, als es am Montag trübe und unfreundlich war, auch mitunter regnete, dies von keinem üblen Einfluß mehr war. Am Morgen wurde in einer langen Probe noch einmal Alles vorgenommen, was am Abend zur Aufführung kommen sollte; man konnte derselben wieder mit Ruhe entgegensehen.

Das zweite Concert wurde eröffnet durch Mendelssohns schon erwähnte Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt; als die brillanteste seiner Concertouverturen war sie wohl hier an ihrem Platz, obgleich sie nicht die schönste ist. Sie wurde präcis und gut ausgeführt, nur hatte man das rasche Tempo zu bedauern, das allerdings vom Componisten selbst angegeben ist; es war unmöglich die einzelnen Achtel zu hören, auch an den Stellen, welche dadurch ihren eigenthümlichen Charakter bekommen. Nun darf zwar das Allegro den Charakter des feurigen Dahinströmens nicht verlieren, allein es muß sich ein Mittel finden lassen, das beiden Forderungen genügt, wenn man nicht dem Componisten Schuld geben will, daß er sich bei der Ausführung seiner Intentionen vergriffen habe.

Den Hauptplatz dieses Concerts nahm Schumanns Paradies und Peri ein. Das ganze Programm des Musikfestes zeigt, daß man ohne alle Tendenzmacherei und ohne ängstliche Rücksicht nach irgend welcher Seite vor allen Dingen anerkannt gute Musik aufführen und der Gegenwart wie der Vergangenheit gerecht werden wollte. Wenn daher der Schöpfung ein ähnliches Werk aus neuer Zeit an die Seite gestellt werden sollte, so war man, abgesehen von Mendelssohns oft aufgeführten Oratorien, auf Schumann hingewiesen. Die Gründe, welche diesmal insbesondere dafür sprechen, dem Meister diese Huldigung darzubringen, sind zu schmerzlich, um erörtert zu werden, man folgte einem natürlichen und ehrenwerthen Gefühle, indem man sich durch dieselben bestimmen ließ. Und dennoch kann man die Wahl dieses Oratoriums für ein Musikfest nicht billigen. Musikstücke, welche dort zur Aufführung kommen, müssen von der Art sein, daß sie durch die Massen und auf die Massen wirken. Es ist nicht genug, daß sie eine allenfalls sehr verstärkte Besetzung vertragen können, ihre ganze Anlage muß so beschaffen sein, daß die Einfachheit und Größe der Umrisse und der Ausführung durch eine massenhafte Besetzung erst zur vollen Geltung kommt. Dem entsprechend müssen sie auch auf die Zuhörer im Ganzen und Großen wirken.

Ein so zahlreiches, aus den verschiedenartigsten Elementen gemischtes Publicum will fest und sicher gepackt sein; es ist nicht fähig, unausgesetzt und mit Anstrengung auf ein im Einzelnen feines und zartes Detail aufmerksam einzugehen und sich aus schönen Einzelnheiten den Gesammteindruck selbst zu bilden, sondern es will ihn in mächtiger Fülle sich entgegengebracht haben, davon überwältigt und hingerissen werden. Durch die offene Erklärung, daß Schumanns Oratorium von dieser Art nicht sei, ist keineswegs ein Tadel gegen dasselbe als Kunstwerk überhaupt ausgesprochen. Aber es leuchtet ein, daß dasselbe verhältnißmäßig wenige Momente bietet, wo eine massenhafte Wirkung, namentlich durch den Chor, möglich ist, wie beim Auftreten des Eroberers, in den Schlußchören des ersten und des letzten Theils. Uebrigens liegt es in der Natur des Stoffes und des Colorits, welches der Dichter ihm gegeben hat, daß der Charakter vorherrschend weich, zart und phantastisch ist; dies sagt auch Schumanns musikalischem Charakter zu, und das Werk ist reich an wunderbaren Schönheiten dieser Art. Die Krone derselben ist gewiß das Schlummerlied, welches den zweiten Theil beschließt, und schwerlich hat die neuere Musik etwas aufzuweisen, das an Tiefe der Empfindung, poetischer Auffassung und wahrhaft zauberischem Wohllaut dieses Prachtstück überträfe. Durch den Gesang der Goldschmidt und den vollen schönen Chor trat es ins glänzendste Licht und machte tiefen Eindruck. Und zwar steht es keineswegs vereinzelt da, es sind eine Menge schöner Momente durch das ganze Oratorium zerstreut, wenn sie gleich nicht alle gleich abgerundet und plastisch ausgearbeitet sind. Allein sie wirken eben nur als Einzelnheiten, jede für sich, ja die Fülle derselben wird zu einem Nachtheil, weil eins das andere verdrängt, ehe es in der Seele des Zuhörers feste Wurzel geschlagen hat. Wer das Werk kannte, wer mit Hingebung und Liebe dem Einzelnen zu folgen im Stande war, hat bei dieser mit so reichen Mitteln ausgeführten Darstellung einen erhöheten Genuß gehabt, allein das Publicum in Masse besteht nicht aus Musikern und Musikfreunden der Art. Wenn daher leider die wirklichen Verdienste dieser Com-

position, die unzweifelhaft zu den schönsten und bedeutendsten Schöpfungen der neueren Musik gehört, grade hier nicht zu rechter Geltung gelangen konnten, so ist es zu begreifen, daß die Schwächen derselben um so ungünstiger einwirken mußten. Diese liegen zum Theil im Text. Selbst wenn man den dem Gedicht zu Grunde liegenden Gedanken als sittlich und poetisch gerechtfertigt anerkennen wollte, was doch wohl schwer halten dürfte, so bleibt der große Uebelstand in der Anlage, daß für die künstlerische, namentlich musikalische Behandlung keine Steigerung der Hauptsituationen, sondern eine Abschwächung herauskommt, die namentlich den dritten Theil sinken läßt. Unleugbar ist die größte Kraft am Schluß des ersten Theils; wenn man die weiche elegische Haltung des zweiten auch als einen wirksamen Gegensatz gelten lassen kann, so war nun für den dritten Theil ein Aufschwung, der die Handlung von neuem und zum Höchsten steigerte, durchaus geboten, und dieser fehlt ganz und gar. — Ein zweiter Mangel ist der wesentlich beschreibende Charakter des Textes. Im Gedicht läßt die poetische Ausführung es eher verzeihen, daß das reiche Panorama des Orients, welches vor dem Leser ausgebreitet wird, mit dem eigentlichen Gegenstand des Gedichts nicht viel zu thun hat und daß diese glänzende Decoration meistens um ihrer selbst willen da ist. Wenn es aber als die Grundlage für die musikalische Behandlung erscheint, so vermißt man die prägnante und plastische Durchbildung der eigentlichen Hauptscenen um so mehr, als das beschreibende Element größtentheils von der Art ist, daß es an sich einer Darstellung durch die Musik nicht fähig oder derselben zum mindesten nicht günstig ist. Grade hier hat zwar Schumann Außerordentliches geleistet und man muß die Kraft und den Reichthum seiner musikalischen Phantasie bewundern, die aus einem Text, welcher den Musiker meist nur indirect anregt, eine Reihe eigenthümlicher, meistens höchst anmuthiger und reizender, immer feiner Tongemälde hervorrief, die nicht blos mit Klängen spielen, sondern stets auch eine innere Stimmung ausdrücken. Indessen macht der so eben angedeutete Charakter derselben es doch auch be-

greiflich, daß zu vollem Genuß und Verständniß ein Publicum erfordert wird, das den Interessen einer verfeinerten geistigen Bildung nicht fremd ist.

Hierzu kommen besonders noch zwei Umstände, welche einer schlagenden, durchgreifenden Wirkung dieser Musik hinderlich sind. Der eine ist die Art, wie bei der Bearbeitung des Textes das erzählende und das dramatische Element gemischt ist. Denn wenn man auch zugiebt, daß dem Oratorium diese Mischung zustehe — was keineswegs allgemein der Fall ist —, so müssen jedenfalls beide Darstellungsweisen bestimmt geschieden sein. Die ruhig fortschreitende Erzählung und die einzelnen daraus sich ablösenden mit dramatischer Lebendigkeit ausgeführten Scenen müssen jede in ihrer Art scharf ausgeprägt und an sich kenntlich, die letzteren namentlich müssen zu einer plastischen Gegenständlichkeit ausgearbeitet sein. Das ist hier nun nicht der Fall. Die Erzählung ist nicht einfach und klar vorgetragen, sondern mit einer Fülle von Beschreibungen und Betrachtungen verwebt, welche die Darstellung schon in eine Sphäre hinaufziehen, daß die erhöhte Stimmung der dramatischen Scenen keiner wesentlichen Steigerung mehr fähig ist, sondern nur als eine etwas modificirte Form der poetischen Ausdrucksweise erscheint. Die nächste Folge davon ist, daß sie auch zu keiner selbständigen Gestaltung herausgebildet sind, und daher den Gang der Begebenheiten, anstatt ihn klarer zu machen, vielmehr verdunkeln. Dieser Mangel ist nun auch auf die musikalische Behandlung nicht ohne Einfluß geblieben. Denn indem der Componist den einzelnen Zügen der reich ausgestatteten Erzählung nachging und jeden musikalisch wiederzugeben und auszuführen suchte, entstand allerdings jene Fülle von schönen Einzelnheiten, welche über das Werk den eigenthümlichen Reiz eines poetischen Dufts ausbreiten, allein sie hindern den Componisten wie den Zuhörer, die Kraft auf die Hauptpunkte, die dramatischen Scenen, zu concentriren, die sich denn auch musikalisch nicht wesentlich von dem Uebrigen unterscheiden. Und hierdurch ist nun auch der zweite Uebelstand herbeigeführt. Die detaillirte Ausführung

der halblyrischen Erzählung, das Ausmalen jedes einzelnen Zuges derselben spinnt sich in einem zusammenhängenden Faden fort, der nur sehr selten vollständig abschließt. Dies ist schon physiologisch falsch; es ist unmöglich, mit gleich angespannter Aufmerksamkeit zu folgen, die Menge der einzelnen Züge stumpft ab, einer schadet dem andern und für die Hauptmomente ist die volle Theilnahme geschwächt. Die Anforderungen, welche vom künstlerischen Gesichtspunkt aus an eine geschickte Gliederung zu stellen sind, müssen damit übereinstimmen. Die Schöpfung zeigte es recht eindringlich, welcher Gewinn in der Anwendung des gewöhnlichen Recitativs für die Erzählung liegt. Theils wird dadurch ein allgemeiner Grund gelegt, der Alles zusammenhält und den einzelnen Musikstücken zur wirksamen Folie dient, theils aber auch mit Nothwendigkeit darauf hingewiesen, die Hauptmomente selbständig hervorzuheben, in ihnen die Kraft zu concentriren, und die zurückgehaltene gesteigerte Empfindung voll und breit ausströmen zu lassen.

Schumanns Composition steht sichtlich unter dem Einfluß der in neuerer Zeit vorherrschenden Richtung auf Instrumentalmusik; sie ist nicht, wie frühere Werke dieser Art, aus dem Gesange als dem Mittelpunkt hervorgegangen, sondern der eigentliche Kern ist offenbar das Instrumentale, dem der Gesang fast nur wie ein gleichberechtigtes Element zugeordnet ist. Das Orchester ist nicht allein, wo es als Begleitung auftritt, mit großer Vorliebe in detaillirter Ausführung behandelt, es übernimmt sehr oft die eigentliche Ausführung dessen, was die Singstimme mehr nur andeutet, und hört nie auf als selbständige Macht sich geltend zu machen. Dies ist dem Gesang gegenüber nicht das richtige Verhältniß, noch weniger aber ist es zu loben, daß die Singstimmen vielfach als Instrumente, und zwar in einer gewissen abstracten Weise behandelt sind, so daß sie ungleich weniger in charakteristischer Individualität aufgefaßt sind als die einzelnen Instrumente. Deshalb sind die einzelnen Partien auch für den Sänger nicht ganz genehm, ja hier tritt selbst die Intention des Componisten

nicht immer klar hervor. Auch dies ist ein Grund, weshalb dies Oratorium sich für ein Musikfest weniger eignet, weil die großen Gesangskräfte, die dort vereinigt sind, in demselben nicht zur vollen Geltung kommen, und offenbar wirkte dieser Umstand ganz besonders auch auf die Zuhörer nicht günstig ein.

Es schien nicht überflüssig, auf diese Betrachtungen etwas näher einzugehn, weil die im Ganzen nicht durchschlagende Wirkung auf das Publicum dadurch begreiflich wird, ohne daß man diesem oder den großen Schönheiten der Composition zu nahe tritt. Paradies und Peri nimmt unter den musikalischen Leistungen der neueren Zeit eine hervorragende Stelle ein, die dadurch nicht verkümmert wird, daß es von der Wirkung gewisser Richtungen und Ansichten nicht frei geblieben ist, die gegenwärtig durchgängig sich geltend machen, ohne daß man so wie hier durch so viel Geist und Poesie, Tiefe und Feinheit der Erfindung und Ausführung entschädigt und erfreut würde.

Es war auf das schwierige Werk viel Mühe und Sorgfalt verwendet worden, und die Aufführung entsprach derselben. Bei dem oben angedeuteten Charakter der Composition läßt sich über die Auffassung im Einzelnen vielleicht rechten, so wie es begreiflich ist, daß von so vielen feinen Intentionen die eine mehr, die andere weniger deutlich und schön hervortrat; aber schon das war sehr anerkennenswerth, daß bei so vielen zum großen Theil scharf auf die Spitze gestellten Effecten nichts mißlang, nichts störte. Einzelnes, wie es wohl gehen kann, gelang in der Probe besser als in der Aufführung, z. B. der Chor der Nilgeister, der an Leichtigkeit und Flüchtigkeit etwas eingebüßt hatte. Wo der Chor sich geltend machen konnte, war er von trefflicher Wirkung; das Schlummerlied, das wunderlieblich klang, ist schon erwähnt, auch der Eingangschor des dritten Theils, dessen Erfindung sonst weniger originell ist, klang besonders durch den zarten Vortrag sehr gut. Daß die großen kräftigen Chöre tüchtig heraustraten war nicht anders zu erwarten. Frau Goldschmidt, deren Wunsch den Ausschlag für die Aufführung dieses Oratoriums gegeben hatte, sang die Peri,

die der Stimmlage nach eigentlich keine ganz günstige Partie für sie war. Allein wenn eine Sängerin, so war sie geeignet, das Geistige und Poetische dieser Erscheinung zur Geltung zu bringen, und daß sie für die auch durch die Höhe außerordentlich anstrengende Schlußpartie die volle Frische und Kraft bewahrt hatte, war ein neuer Beweis für ihre große Kunst. Der Damen, welche neben ihr wie die Sterne um den Mond glänzten, ist schon dankbar gedacht worden; Herr Schneider hatte vielfach mit der für ihn besonders ungünstigen tiefen Lage der Tenorpartie zu kämpfen, übrigens bewährte er sich auch hier als einen Sänger von richtigem Gefühl und Verständniß für das Poetische. Für Herrn Mitterwurzer war die Partie, die übrigens die wenigst bedeutende ist, bequemer gelegen, er konnte daher auch seine Stimmmittel besser entfalten und trug manches sehr gut vor

Den Schluß des Concerts machte die C moll Symphonie. Wenn es ein Orchesterstück giebt, das für ein Musikfest paßt, so ist es diese Symphonie. Alles kommt zusammen, Kraft und Kühnheit, Einfachheit und Größe, massenhafte Wirkung, um Spieler und Zuhörer fortzureißen, und so geschah es auch hier. Man kann bei der Aufführung von Instrumentalcompositionen auf Musikfesten einen im Einzelnen raffinirten und ausstudirten Vortrag billigerweise nicht verlangen, da das Orchester sich dort erst zusammenfindet. In dieser Hinsicht hätte der zweite Satz hie und da zu wünschen übrig gelassen; auch passirten sonst einige Versehen. Indessen konnten sie der großartigen Wirkung keinen Eintrag thun, und in der Hauptsache gelang die Symphonie sehr gut; die Bässe z. B. zogen sich im Scherzo mit Glanz aus der schwierigen Affaire. Nicht wenig trug zu der guten Wirkung auch das angemessene Tempo bei, das nicht nur den feurigen Schwung, sondern auch die männliche Kraft und die stolze Würde zu voller Geltung gelangen ließ.

Der dritte Tag brachte in dem Künstlerconcert vorwiegend Leistungen der Virtuosität. Frau Goldschmidt sang statt der ursprünglich angekündigten Arie aus der Zauberflöte die letzte

Arie der Susanne aus dem Figaro, und statt der Mazurka von Chopin ein Lied von Mendelssohn. Mit der ersten Aenderung war wohl jeder zufrieden; denn diese Arie von Frau Goldschmidt gesungen ist eine wahre Verkörperung der Poesie im Wohllaut. Die Wirkung war von der Art, daß nicht allein das Publicum lautlos lauschte, sondern auch die begleitenden Geigen in kaum noch hörbaren Seufzern erstarben, wobei dem Orchester das Lob nicht vorenthalten bleiben soll, daß überhaupt sehr discret begleitet wurde. Wer sich etwa auf die Kehlfertigkeit beim Vortrag der Mazurka gefreut hatte, konnte in der Arie aus Beatrice di Tenda von Bellini sich an allen Chicanen einer fabelhaften Bravur, welche die Sängerin bis ins hohe Es führte, die spielend besiegt wurden, ersättigen. Gewiß sind die Leistungen der Virtuosin bei weitem nicht die höchsten der Künstlerin, doch mag man wohl bedenken, daß ohne die unbedingte Herrschaft über alle Mittel der Kunst jene höchsten Leistungen nicht möglich sind. Daher haben auch große Künstler meistens nicht verschmäht, mit dieser Herrschaft gelegentlich einmal ein freies, ja übermüthiges Spiel zu treiben, das man als solches auch gelten lassen kann; nur wo sie mit der Prätension auftritt, an sich schon selbst das Höchste zu leisten, wird sie verwerflich. Es war merkwürdig, als das Ritornell der Bellini'schen Arie begann, dachte man vor Trivialität umkommen zu müssen; allein die vollendete Kunst der Sängerin verstand es, auch dieser Armseligkeit Leben und Seele zu geben. So mußte auch der Vortrag eines Liedes in diesem Local und in dieser Umgebung wenig angemessen erscheinen, und noch dazu hat das Lied („Die Sterne schaun in stiller Nacht") eine stärkere Dosis Sentimentalität als billig ist; und doch, als es geendigt war, blieb einem nur übrig mit Zelter auszurufen: „Vivat Genius und hol der Teufel die Kritik!" Daß das Entzücken des Publicums in stürmischem Beifall, Tusch, Blumen und Gedichten sich äußerte, war nur in der Ordnung, und ebenso, daß Frau Goldschmidt die Begehrlichkeit der Zuhörer, die sich unter stets erneuten Bravos versteckte, ignorirte und kein zweites Lied sang. Neben ihr behauptete auch dies-

mal Herr Schneider ehrenvoll seinen Platz; er hatte sich die Arie aus der Zauberflöte gewählt, die seiner Stimme durchaus zusagt und die er in würdiger Weise vortrug: der verdiente Beifall ließ nicht auf sich warten. Herr Mitterwurzer sang die Arie des Tristan aus Jessonda, die an ihrem Platz in der Oper von guter Wirkung, aber für das Concert kaum geeignet ist; auch war der Vortrag nicht schön und nicht fein.

Als Instrumentalvirtuosen traten Herr Goldschmidt und Herr Concertmeister David auf. Daß dieser nach den unaufhörlichen Anstrengungen der letzten Tage, die kaum auf einem Andern mehr gelastet hatten als auf ihm, noch bereit war ein Solo zu spielen und dies in einer Weise durchführte als wäre es seine einzige Leistung, verdiente alle Bewunderung. Er hatte das neue Concert von Rietz gewählt. So waren durch Mendelssohn, Rietz, Hiller, Schumann die Meister vertreten, welche in Düsseldorf ihren Wirkungskreis gefunden hatten: eine Reihe von Künstlern, auf welche diese Stadt stolz sein kann. Herr Goldschmidt spielte Beethovens Concert in G dur. Die Wahl dieser ernsten und bedeutenden Musikstücke machte ihrem künstlerischen Sinn Ehre, obwohl sie ihnen in diesem langen und überreichen Concert dem Publicum gegenüber, das für längere Compositionen nicht mehr die rechte Aufmerksamkeit zu haben schien, keinen leichten Stand machten. Denn beide Compositionen sind nicht von der Art, daß sie den Beifall herausfordern, das Publicum mit Lebhaftigkeit zwingen aus sich herauszugehen, sondern vielmehr eine gewisse Sammlung und Ruhe voraussetzen, die mit stiller Achtsamkeit dem Componisten folgt. Der Ruf beider Herren als ausübender Künstler ist so sicher begründet, daß er der erneuten Anerkennung, welche beiden in vollem Maaße zu Theil wurde, nicht bedurfte.

Nicht weniger als drei Ouverturen brachte dies Concert. Die Oberonouverture von Weber eröffnete dasselbe; sie wurde vortrefflich gespielt und elektrisirte das Publicum. Man

kann an derselben gar manches mit vollem Recht auszusetzen haben, doch ist ein gewisser Zug darin, der unwiderstehlich mit fortreißt und seine Wirkung nicht leicht verfehlt, was dann auch aufs Orchester zurückwirkt, so daß sie eben so gern gespielt als gehört wird. Die frische und hübsche Ouverture von Gade „Im Hochland“ wurde in ihrer Wirkung etwas beeinträchtigt durch den Regen, der auch schon den Tag vorher sich während der Peri gemeldet hatte. Obgleich er nicht stark war, so machte er doch auf dem freiliegenden Dach ein solches Geräusch, daß man nicht ungestört hörte, um so weniger als man fürchtete, daß, wenn er stärker würde, eine völlige Unterbrechung eintreten müßte. Die dritte im Bunde war die große Leonorenouverture: es war fast zu viel nach allem was man schon gehört hatte; aber die Kraft und Tiefe dieses großartigen Seelengemäldes ergreift so mächtig, daß sie jede Anwandlung von Schwäche überwindet. Wenn man berichten kann, daß die gefährliche Stelle zum Eingang des Presto sicher und tadellos gelang, so ist das kein geringes Lob für das Orchester, welches mit dieser letzten Leistung, wahrlich keiner leichten, einen würdigen Schluß machte.

Es wäre Schade gewesen, wenn der Chor, den man bei einem solchen Fest wohl auch mit unter die Künstler rechnen darf, von diesem Concert sich zurückgezogen hätte. Die allgemeine Freude, welche die Schöpfung erregt hatte, ward die Veranlassung, daß man den Schlußchor des ersten Theils am Ende der ersten Abtheilung noch einmal sang; den Schluß des Concerts aber machte das Halleluja aus dem Messias. Das war denn eine Gelegenheit für den Chor, seine ganze Macht und Herrlichkeit zu entfalten; bei der gewaltigen Steigerung „Herr der Herrn“ war es, als wollten die immer mächtiger anschwellenden Tonmassen das Dach abheben, um himmelan zu steigen. — Der Schluß mit solchen Riesenwerken, der Beethoven'schen Ouverture und dem Halleluja, gab auch diesem Concert eine ernste hohe Weihe und ließ den Zuhörern einen Eindruck von Größe und Erhabenheit zurück, wie es eines Musikfestes

würdig war, so daß man aus vollem Herzen sagen mochte: Ende gut, Alles gut!

Nach vollbrachter Arbeit vereinigte zur Feier des Gelingens ein fröhliches Mahl eine große Anzahl der Mitwirkenden und Zuhörer, die bis spät in die Nacht oder bis zum frühen Morgen in heiterem Gespräch beisammen blieben und sich das Wort gaben: Auf Wiedersehen beim nächsten rheinischen Musikfest!

Das vierunddreißigste niederrheinische Musikfest in Düsseldorf

den 11., 12. und 13. Mai 1856[1].

An Dr. Julian Schmidt.

Sie werden, lieber Freund und verehrter Redacteur, von mir einen Bericht über das jüngste Musikfest in Düsseldorf erwarten und ich habe außer dem natürlichen Wunsch, einmal wieder bei Ihnen als Referent einzutreten, noch so manche Veranlassung, Ihrer Erwartung zu entsprechen, daß ich die Feder ergreife, obgleich, wie Sie wissen, meine Zeit für dergleichen Arbeiten ungemein knapp bemessen ist. Das wird mich wenigstens in Ihren Augen entschuldigen, wenn mein Bericht nicht so ausführlich sich über alle Punkte verbreiten sollte, wie es die Bedeutung eines Festes der Art vielleicht erwarten läßt.

Die erfreulichste Veranlassung zu berichten ist mir das in allen wesentlichen Punkten vollständige Gelingen eines Festes, das zu einem edlen künstlerischen Zweck viele und bedeutende Kräfte in einem weiten Kreise von Mitwirkenden und Zuhörenden angeregt und angespannt hat, und nun durch die Befriedigung nach so schönen Anstrengungen ringsumher neuen Samen ausstreut und Lust und Wetteifer für künstlerische Bestrebungen wach hält. Es ist

---

1) Grenzboten 1856, II S. 481 ff.

etwas gar Eignes und Schönes um ein solches Fest, das mehrere Tage lang Tausende dem gewöhnlichen Thun und Treiben entrückt und in einem höheren geistigen Interesse vereinigt. Denn wie verschieden auch nach Sinn und Bildung die Weise sein mag, in welcher der Einzelne sich an dem Genuß einer solchen Feier betheiligt, so ist doch bewußt oder unbewußt die Kunst das höhere Element, welches alle durchdringt und trägt, sie wird die reine, klare Lebensluft, in welcher alle sich frei und heiter bewegen. Wenn wir keine olympischen Spiele mehr haben, so dürfen wir uns doch dieser Musikfeste rühmen, in denen die Kunst, welche unsrer Zeit und unsrem Volk die eigenste ist, ihre Macht und Herrlichkeit als eine wahrhaft volksthümliche offenbart. Denn es handelt sich hier nicht allein um Musteraufführungen, welche durch momentane Concentration außerordentlicher Kräfte hervorzurufen sind. Man muß den Chor ins Auge fassen, der aus Abgeordneten von Gesangvereinen vieler Ortschaften gebildet ist und eben diese Vereine, welche oft sehr zufällig vertreten sind, hinter sich hat, so wie das Orchester, das auf eine ähnliche Weise gebildet wird, um sich zu vergegenwärtigen, welche Summe von musikalischer Kraft und Bildung im Volk dadurch repräsentirt wird. Und wenn man dann wahrnimmt, in welcher Weise ein Kunstwerk wie Beethovens neunte Symphonie von einem solchen Chor und Orchester ausgeführt, in welcher Weise es von einem eben so gemischten Publicum aufgenommen wird, so wird man inne, daß die höchsten Leistungen unsrer größten Künstler in Wahrheit tiefe Wurzeln im Volk geschlagen haben und der Nation angehören. Lassen Sie uns, mein theurer Freund, auch an dieser Aeußerung eines nationalen Gefühls uns erfreuen, wenn es gleich dem idealen Gebiet eines künstlerischen Empfindens und Verstehens angehört. Gar wenige mögen das Gefühl des Einigseins und Zusammengehörens beim wahren Genuß deutscher Musik als ein patriotisches empfinden, desto besser! um so unbefangener und gesunder wird es als ein Factor eines lebendigen Nationalgefühls überhaupt mitwirken.

Es war keine geringe Aufgabe, zwei Jahre hintereinander an

demselben Ort ein Musikfest zu Stande zu bringen, und der überaus glänzende Erfolg des vorjährigen Festes war eher geeignet, diese Aufgabe zu erschweren. Der noch nicht vollendete Ausbau des Gürzenich machte es unmöglich, das Fest in Köln zu feiern; um nicht etwa gar eine Unterbrechung eintreten zu lassen, entschloß man sich in Düsseldorf zu einer Wiederholung, und durch die Energie und Umsicht des Comités gelang es bald, die materiellen Voraussetzungen des Zustandekommens zu sichern. An der Bereitwilligkeit der verschiedenen Gesangvereine, zahlreich mitzuwirken, war nicht zu zweifeln; das Verzeichniß der Mitwirkenden weist diesmal in allen Stimmen größere Zahlen auf: im Sopran 185 (statt 167), im Alt 140 (statt 125), im Tenor 168 (statt 158), im Baß 237 (statt 204), im Ganzen also 780 Choristen, während im vorigen Jahr deren 654 gewesen waren. Daß diese numerische Verstärkung von keiner großen Wirkung sein würde, ließ sich annehmen. Es scheint aber, als wenn von den angemeldeten Choristen eine beträchtliche Anzahl ausgeblieben sei, so daß die Zahl der wirklich Mitsingenden vielleicht geringer war; in der That schien auch die Wirkung des Chors nicht ganz von der Macht und Fülle zu sein, wie im vorigen Jahr. Etwas mochte dazu wohl beitragen, daß die Schöpfung in seltener Weise geeignet ist, den Chor auf die mannigfaltigste Art zur vollen Geltung zu bringen. Allein selbst ein solcher Rückblick that den Leistungen des Chors in diesem Jahr keinen eigentlichen Schaden; er war durchaus kräftig, gesund und frisch und hatte sich dessen bemeistert, was er vorzutragen hatte.

Bei der Besetzung des Orchesters war man bemüht gewesen die Blasinstrumente, welche voriges Jahr den Saiteninstrumenten nicht ganz ebenbürtig erschienen, zu verbessern, auch war dies nicht ohne Erfolg geblieben. Die Saiteninstrumente dagegen standen diesmal etwas zurück, wobei man freilich nicht vergessen darf, daß eine so überaus schöne in Kraft und Zartheit gleich wohlthuende Wirkung der Saiteninstrumente, wie man sie voriges Jahr in Düsseldorf hörte, in aller Welt selten vernommen wird und nur unter besonders günstigen Umständen erreicht werden konnte. Die

Zahl der Geigen und Bratschen war etwas geringer, die Bässe waren — wohl mit Rücksicht auf die Symphonie — verstärkt (27 Violoncelle und 16 Contrabässe).

Nach einem, wie mir scheint, sehr richtigen Grundsatz wechselt man bei den Musikfesten, wenn auch nicht regelmäßig, mit dem Dirigenten. Schwerlich aus der Ansicht, die bei dem Engagement der Solisten und Virtuosen maaßgebend sein mag, daß neue Namen und Personen auf das Publicum eine erhöhete Anziehungskraft ausüben, sondern weil die eigenthümliche geistige Anregung und belebende Kraft, welche von dem Dirigenten ausgeht, solchen Massen gegenüber von ungewöhnlicher Frische und Energie sein muß. So wohlthätig, ja nothwendig bei musikalischen Instituten von regelmäßig fortlaufender Wirksamkeit die stetige Tradition einer einheitlichen Direction sich erweist, so heilsam ist für eine außerordentliche Veranlassung, bei der es auf eine rasche Verschmelzung großer Massen ankommt, die kräftigere Anregung, welche von einem Dirigenten ausgeht, dem Achtung und Vertrauen der Mitwirkenden entgegenkommen, ohne daß beiderseitige Gewöhnung ein bequemes Sichgehenlassen zugiebt. Die Wahl war auf Julius Rietz gefallen, der, früher während einer Reihe von Jahren Musikdirector in Düsseldorf, dort und im Rheinland bekannt und heimisch, ebenso gern der gastlichen Einladung zu diesem Ehrenposten folgte, als man ihn dort freudig und herzlich empfing. Daß es für Ihren Referenten eine besondere Genugthuung war, den befreundeten Meister, dessen sichere Leitung er so oft mit Theilnahme und Befriedigung beobachtet hat, einmal wieder am Dirigentenpult zu sehen, wissen Sie, und in einem Bericht, der sich zunächst nach Leipzig wendet, ist es überflüssig sich weiter darüber auszulassen, wie sehr geeignet Rietz durch sein hervorragendes Directionstalent und seine große Erfahrung und Sicherheit für die Leitung eines Musikfestes sei. Er hat sich auch hier bewährt und an dem, was so erfreulich gelang, hat die energische Festigkeit und die anregende Frische seiner Direction den wesentlichsten Antheil, während das

meiste von dem, was minder befriedigend ausfiel, einer Sphäre angehört, in welcher sein Einfluß nicht maaßgebend sein konnte.

Den größten Schwierigkeiten ist immer das Engagement der Solisten unterworfen. Die Aufgabe, Sänger und Sängerinnen zu gewinnen, die durch Ruf und Leistungen den hoch gespannten Kräften und Anforderungen eines solchen Festes genügen, ist von der Art, daß man sich über jeden Glücksfall freuen, und, was nicht gelingen will, mit Resignation ertragen muß. Ein Sonnenglanz, wie ihn Jenny Lind über das vorjährige Musikfest ausbreitete, ist nur durch sie zu erreichen, und sie ist leider nicht immer zu erreichen. Das Festcomité hat durch die Berufung von Frl. Therese Tietjens aus Wien, welcher Frl. Louise Thalen aus Düsseldorf und Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld für die zweiten Sopranpartien zur Seite standen, und von Frau Johanna Hoffbauer-Findorf aus Halberstadt als Altistin gezeigt, daß man darauf bedacht war, anerkannt tüchtige Kräfte zu gewinnen. Neben diesen Damen war Herr Schneider aus Leipzig, schon durch den allgemeinen Beifall, den er voriges Jahr gefunden hatte, für das diesjährige Musikfest designirt; Herr Dumont-Fines aus Köln ist seit Jahren der Bassist der Rheinlande. Durch die Theilnahme des Herrn Julius Stockhausen war endlich für die Solovorträge ein Sänger gewonnen, welcher auch diesem Theil der Leistungen des Musikfestes eine Bedeutung gab, wie sie allein eine im höchsten Sinne künstlerische Vollendung zu verleihen im Stande ist.

Um dem Fest als Fest, und besonders als Pfingstfest, seinen rechten Charakter zu geben muß vor allem schönes Wetter sein, und dafür kann freilich das Comité beim besten Willen nicht sorgen. Das vorige Musikfest dankte dem herrlichen Wetter, wodurch es begünstigt wurde, zum guten Theil die heitere, festliche Stimmung, mit welcher man es sich in der gemeinsamen Anstrengung und dem gemeinsamen Genuß so wohl sein ließ. Das unfreundliche Regenwetter, welches diesmal schon vor dem Beginn des Festes eintrat, stellte demselben kein günstiges Prognostikon, und einige

leere Plätze auf dem Orchester und im Zuschauerraum wären wohl besetzt worden, wenn nicht die Witterung fröhliche Reisegedanken bei Vielen niedergeschlagen hätte. Manchen, die an Vorbedeutungen glauben und deshalb auf das Motto der Hiller'schen Symphonie „Es muß doch Frühling werden" große Stücke hielten, meinten, das wochenlange unausgesetzte Rufen nach Regen in allen Proben zum Elias habe am Ende doch seine Wirkung gethan; es machte wirklich einen tragikomischen Effect, als in der Probe mit steigendem Eifer um Regen gefleht wurde, während dieser höchst ungelegen prasselnd auf das Dach strömte. Die ersten Proben waren daher auch nur schwach besucht; am Morgen des ersten Festtags sah man sich vergebens nach dem festlichen Gedränge um, das im vorigen Jahr die Straßen und Spaziergänge erfüllte, und ein Zusammensein auf dem Ananasberg, bei welchem sich damals die heiterste Stimmung unter allen Anwesenden verbreitete, wie sie Gelingen und Genuß verbürgt, fand diesmal gar nicht statt. Indessen klärte sich das Wetter bis zum Concert selbst auf, und blieb auch in den folgenden Tagen, abgesehen von einigen Gewitterschauern, schön. Selbst diese richteten keinen erheblichen musikalischen Schaden an; als Opfer fiel nur, wie im vorigen Jahr die Gade'sche Ouverture, so diesmal der erste Satz von Beethovens Tripelconcert, der vor dem unwiderstehlichen Crescendo eines heftigen Platzregens allmählich völlig verschwand, so daß man die Künstler bewundern mußte, die sich auch durch ein solches Accompagnement nicht aus der Fassung bringen ließen. Uebrigens war es eine wahre Wohlthat, daß man in der langen Pause, welche sehr zweckmäßig die langen Concerte unterbricht, aus der Schwüle des Saales in den schönen großen Garten des Festlocals gehen und frische Luft schöpfen konnte, wenn gleich die Maitranksconsumtion nicht völlig so erheblich zu sein schien wie voriges Jahr. Am zweiten Pfingsttag wurde dann auch die heitere Morgenconferenz auf dem Ananasberg nachgeholt, und die Geistlichkeit, welche gegen die frühere Gewohnheit es durchgesetzt hatte, daß die Generalprobe während der Kirchzeit ausgesetzt werden mußte, hatte

dadurch wesentlich die gute Stimmung gefördert. Es ist kaum zu sagen, wie sehr ein ungezwungenes Beisammensein im Freien, der mannigfache Austausch der Gedanken und Ansichten, durch die wechselnde Begegnung stets neu angeregt, grade bei so gehäuften künstlerischen Genüssen erfrischt und erhebt. Auch nahm die äußere und innere Betheiligung sichtlich zu, die letzten Tage waren ungleich frequenter und belebter, als der erste. Die Zahl der anwesenden Nobilitäten war kaum so groß als im vorigen Jahr, allein auch so war an Musikdirectoren kein Mangel fühlbar.

Glücklicherweise sind alle diese Umstände, wenn sie auch dazu beitragen den Eindruck des Festes mehr oder weniger glänzend, heiter oder behaglich zu machen, doch nicht das, wodurch Wesen und Charakter desselben bestimmt wird. Denn zuletzt ist und bleibt es ein Musikfest, die Wahl und Ausführung der Kunstwerke giebt den Ausschlag, und in dieser Hinsicht ist das Musikfest, wie schon bemerkt, in allen wesentlichen Punkten zu völliger Befriedigung gelungen.

Als die beiden Grundpfeiler der Aufführungen hatte man Mendelssohns Elias und Beethovens neunte Symphonie ausersehen, und mit dieser Wahl konnte man wohl zufrieden sein. Auffallenderweise ist der Elias bisher noch auf keinem niederrheinischen Musikfeste gegeben worden, und es war daher sehr angemessen, in die ohnehin beschränkte Zahl großer Oratorien, welche für derartige Aufführungen zur Frage kommen, ein Werk aufzunehmen, das in jeder Hinsicht gerechten Anspruch auf diese Auszeichnung hat. Eine eingehende Betrachtung des Oratoriums würde hier zu weit führen. Allein wenn man auch zugeben wird, daß im Elias wie im Paulus die Charakteristik des Trägers beider Kunstwerke die ganze Kraft und Energie dieser gewaltigen Männer, wie die heil. Schrift sie darstellt, nicht erreicht, sondern wesentlich nur eine Seite ihres Wirkens, ihre glaubensstarke Zuversicht auf inbrünstiges Gebet, hervorhebt; und daß im Paulus die Empfindung und Erfindung vielleicht frischer und unmittelbarer ist als im Elias: so schließt dieses Zugeständniß einer

in der Natur des Meisters begründeten Beschränkung nicht die Anerkennung dessen aus, was er auch hier Großes und Bedeutendes geschaffen hat. Man ist gegenwärtig von manchen Seiten her eben so eifrig bemüht, eine vollständige Geringschätzung gegen Mendelssohns Leistungen an den Tag zu legen, als man noch vor kurzer Zeit ihn über alle zu erheben geneigt war. War diese Bewunderung auch einseitig und übertrieben, so war sie doch erfreulicher und begreiflicher als die forcirte Geringschätzung. Mendelssohn verband mit bedeutender musikalischer Begabung und einem feinen poetischen Sinn eine seltene Durchbildung; er war nicht allein ein vollkommen geschulter Musiker, sondern ein durchgebildeter Mensch, und beides stand bei ihm nicht in Widerspruch, sondern in Harmonie miteinander, weil er den glücklichen Takt besaß, der nur wirkliche Künstlernaturen auszeichnet, mit Sicherheit zu empfinden, was seiner Natur gemäß sei. War er gleich kein schöpferisches Genie in der Art wie die großen Heroen unsrer Musik, so bleibt ihm in der Geschichte der modernen Musik das unbestrittene Verdienst, daß er der poesielosen Routine wie dem dilettantisirenden Romanticismus entgegentrat und durch die That wieder ins Klare brachte, daß poetische Auffassung und Beherrschung der Form in ihrer unzertrennlichen Vereinigung das Wesen der Kunst ausmachen. Wahrlich unsere Zeit hat nicht Ursache, spröde zu thun gegen künstlerische Leistungen, in denen ein durchaus edler Sinn, poetische Auffassung und vollkommene Sicherheit der Technik sich aussprechen, selbst wenn sie darin wesentlich das Resultat künstlerischer Bildung erkennen sollte. Denn wie viele Künstler sind denn, die es bis zu solcher Bildung, die es nur bis zum Geschmack bringen? Einem Werke von solcher Anlage, Ausdehnung und Bedeutung gegenüber erkennt jeder leicht, welch ein Unterschied zwischen künstlerischen Intentionen oder vielmehr Velleitäten und dem Vermögen besteht, fertige klare Gestalten auszubilden, die das wirklich ausdrücken, was der Künstler durch sie aussprechen will. Es war wohl charakteristisch, daß ein Künstler, der während der Probe neben mir in der Partitur nachlas — er gehört nicht dem musikalischen ancien

régime an — nach dem großartigen Schlußchor des ersten Theils ausrief: „Ach, wie gut ist es, wenn einer etwas Ordentliches gelernt hat; sonst hätte er die Wirkung nicht hervorbringen können!“ Gewiß nicht, und daß dieser Chor wie die ganze Schlußscene und überhaupt die Hauptstücke des Oratoriums, die Schilderung der Noth, der Wettstreit mit den Baalspriestern, Elias in der Wüste, die Erscheinung auf dem Horeb auch auf das Publicum hier wie sonst tiefen Eindruck machten, beweist, daß in dieser Musik noch etwas mehr wirksam ist, als bloße Formgewandtheit.

Der Chor hat in diesem Oratorium eine sehr ausgedehnte Anwendung gefunden und auch deshalb ist dasselbe für ein Musikfest durchaus angemessen. Schade ist es, daß Mendelssohn, der denselben so geschickt und einsichtig zu benutzen weiß, mehrmals und namentlich gegen das Ende hin die Wirkung desselben durch zu starke Anwendung der Blechinstrumente beeinträchtigt hat. Wenn man den wahrhaft wohlthuenden Eindruck empfunden hat, den so starke und wohlklingende Chormassen auf das Ohr und Gefühl hervorbringen, so bedauert man es, dieselben vergebens gegen die niederschmetternde Macht des „tönenden Erzes“ ankämpfen zu sehn. Daß der Chor sich wacker hielt, mit Sicherheit und Festigkeit — sehr wenige Stellen ausgenommen — einsetzte, frisch und kräftig aushielt und prächtig klang, bedarf kaum des ausdrücklichen Zeugnisses; auch vom Orchester kann man dasselbe sagen. Und so war für das Ganze ein tüchtiger, fester Grund gelegt, ein solider und glänzender Rahmen für die Leistungen der Solosänger gewonnen.

Für die Partie des Elias war Herr Julius Stockhausen gewonnen. Nach den außerordentlichen Erfolgen, welche dieser Sänger in der letzten Zeit in Deutschland errungen hat, war man äußerst gespannt ihn zu hören, um so mehr, als das Genre des Oratoriums, nach dem, was über ihn bekannt geworden war, ihm fremd zu sein schien; denn daß er den Elias bereits in Straßburg und Basel gesungen hatte, mochten Wenige wissen. Allerdings hatte er mit mancherlei ungünstigen Verhältnissen zu kämpfen. Seine Stimme ist ein entschiedener Bariton mit bedeutender Höhe;

die Partie des Elias liegt zwar nirgends so tief, daß sie den Umfang seiner Stimme überschritte, aber sie bewegt sich nicht selten in Tonlagen und verlangt in denselben Kraft und Klang, welche für seine Stimme nicht die günstigsten sind. Dies gilt namentlich gleich vom ersten Recitativ, das, um die rechte Wirkung zu thun, gegen die mächtigen Accorde der Blasinstrumente wie mit Flammenzügen die unheilvolle Prophezeiung verkündigen muß. Diese Macht des materiellen Klanges hat Stockhausens Stimme nicht, am wenigsten in dieser Lage; dazu kam noch, daß er, durch übermäßige Anstrengung erschöpft und körperlich unwohl, am ersten Tage und besonders im ersten Theil des Elias nur mit großer Anstrengung sang. Es ist daher begreiflich, daß ein Theil des Publicums, der sein Urtheil über einen Sänger nach dem materiellen Klang der Stimme zu bemessen pflegt, sich in seinen Erwartungen getäuscht fand; auch ist durchaus nicht in Abrede zu stellen, daß für manche Partien im Elias eine erhöhete Kraft, ein vollerer Klang der Stimme erwünscht gewesen wäre. Nirgends aber trat dies als ein Mangel von solcher Art hervor, daß das Verständniß und der Genuß an der künstlerischen Leistung dadurch verkümmert worden wäre. Denn Stockhausen ist nicht blos, was man so gewöhnlich sagt, ein Sänger mit schöner Stimme und gutem Vortrag, sondern ein Künstler, „der nichts will als das Kunstwerk rein zur Darstellung bringen und dies perfect kann." Daß das Singen eine Kunst sei, ist freilich eine Vorstellung, die jetzt leider nicht allein unserm Publicum, sondern auch unsern Sängern fast ganz fremd geworden ist. Wie wenige bedenken, daß auch die umfangreichste, wohlklingendste Stimme nur ein Material ist, das durch die allerstrengste Schulung dem künstlerischen Gebrauch gerecht gemacht werden muß; daß das, was man gewöhnlich Fertigkeit nennt, keineswegs das einzige, nicht einmal das wichtigste Resultat dieser Schulung ist, sondern daß die vollkommene Herrschaft über die Tonbildung im weitesten Umfang das ist, was der Gesangkünstler erreichen muß, damit er unter allen Umständen nicht allein einen schönen Ton zu bilden, sondern diesem jedesmal die Klangfarbe zu geben, ihm den Ausdruck ein-

zuprägen vermöge, welcher erforderlich ist, um das auszudrücken, was der Componist gewollt hat. Freilich gewinnt eine solche an sich schon bewundernswerthe Herrschaft über die vollkommen ausgebildete Stimme erst Leben und Bedeutung, wenn der Sänger auch die allgemeine musikalische Bildung besitzt, um diese Mittel dem Wesen der Kunst gemäß zu verwenden, und poetischen Sinn und Verständniß, um von innen heraus seine Aufgabe geistig zu erfassen und zu beleben. Die Vereinigung aller dieser Eigenschaften ist es, welche Stockhausen einen so hohen Rang als Sänger anweist, mit ihnen, wie es sich bei einem wahren Künstler von selbst versteht, die unbedingte Hingebung an die Sache, die Wahrheit, welche seinen Vortrag bis ins kleinste Detail durchdringt. Daher kann man auch kaum sagen, daß er in einem Genre besser sei als in dem anderen. Die Vollendung der technischen Ausführung, die poetische Wahrheit der Darstellung ist stets dieselbe, und wenn die Wirkung eine verschiedene ist, so liegt das wohl zum großen Theil auch am Zuhörer, an dessen Stimmung und Richtung. Daß Stockhausen eine seltene Fertigkeit besitzt, daß er die Coloratur, sowohl die rasch fließende der modernen, als die gewichtige der früheren Gesangsweise, Triller, Manieren aller Art und in jeder Nuancirung vollkommen ausgebildet hat, hört jeder. Die Freiheit und Sicherheit, mit welcher er Schwierigkeiten die nur der Kundige wahrnimmt zu überwinden, überall Gleichmäßigkeit und Uebereinstimmung des Einzelnen herzustellen und Licht und Schatten zu vertheilen im Stande ist, empfindet in ihrer wohlthuenden Wirkung wohl auch der Laie, recht würdigen kann sie nur der Kunstverständige. Aehnlich verhält es sich mit der Kunst den Ton zu bilden und ihm die verschiedenartigsten Klangfarben zu geben. Wer empfänglich für das Wahre und Schöne ist, der wird von der Wahrheit des Ausdrucks, welche stets mit vollkommner Schönheit des Tons vereint ist, getroffen werden, oft am meisten bei solchen Stellen, welche, scheinbar an sich wenig bedeutend, eine wunderbare Wirkung thun, — nicht weil der Sänger etwas Neues und Anderes aus ihnen macht, sondern weil er das zur Geltung

zu bringen weiß, was in ihnen liegt. Allein in welcher Weise diese Wirkung auf dem künstlerischen Gebrauch künstlerischer Mittel beruht, das wird wiederum nur der Kunstverständige ganz beurtheilen können. Natürlich wird die höchste, die eigentliche Wirkung auch von Stockhausen nur dadurch erreicht, daß seine meisterhafte Technik allein seiner poetischen Auffassung dienstbar ist. Er besitzt eine außerordentliche Kraft und Lebendigkeit, den Charakter einer Person oder Situation nach den durch die musikalische Darstellung gegebenen Momenten in einem ganz bestimmt ausgeprägten plastischen Bild aufzufassen, und zwar wie ein echter Künstler als ein Ganzes, so daß von dem Kernpunkt derselben aus alle Einzelnheiten ihr wohlabgemessenes Licht und die richtige Färbung erhalten. Darauf beruht die stets gleiche Wahrheit seines Vortrags, die jedes Einzelne mit Liebe behandelt, ohne es eines vorübergehenden Effects wegen zu bevorzugen, die Klarheit und Anschaulichkeit, die in jedem Augenblick eine ganz bestimmte Empfindung im Hörer hervorruft, ohne je auch nur im geringsten zu übertreiben. Hierzu kommt, daß mit der Feinheit im Auffinden der charakteristischen Momente eine natürliche Einfachheit, mit der Lebhaftigkeit der Empfindung ein wahrer Adel sich aufs glücklichste verschmelzen und ein künstlerisches Ganze von seltener Vollendung hervorbringen. Wer Stockhausens Elias aufmerksam gefolgt ist, dem wird ein Bild von scharf ausgeprägter Individualität entgegengetreten sein, in allen Zügen übereinstimmend und wahr. Dieser Elias war der Mendelssohn'sche und die Organisation des Sängers brachte es mit sich, daß die Züge, welche der Componist mit Vorliebe ausgebildet hat, des frommen inbrünstigen Beters, des über sein Volk trauernden Sehers, des unter der Last seiner vergeblichen Anstrengnng erliegenden Greises, auch im Vortrag mit gleicher Vorliebe in den Vordergrund gestellt wurden. Vielleicht läßt sich noch eine andere Auffassung denken, die umgekehrt von den Momenten kräftiger Erregung ausgehend die Darstellung des Componisten gewissermaßen zu ergänzen und weiter zu bilden suchte; allein an sich ist gegen eine Auffassung nichts einzuwenden, die sich so auf den

Standpunkt des Componisten stellt und von da aus ein in sich vollendetes Charaktergemälde entwirft. Es würde zu weit führen dies im Einzelnen zu verfolgen. Allein um nur Einiges anzuführen, der herzergreifende Ausdruck in den Worten „Siehe da dein Sohn lebet!“, der geheimnißvolle Schauer vor der Nähe Gottes bei den Worten „Der du deine Diener machst zu Geistern“, die wunderbare Mischung menschlicher Trauer und prophetischer Größe in den Worten „Und der Herr wird Israel schlagen“; die verschiedene Nuancirung der Trauer in den Worten „Sie wollen sich nicht bekehren!“ und „O daß meine Seele stürbe!“ — das sind Momente von der höchsten künstlerischen Bedeutung und gewiß jedem unvergeßlich. Und doch sind sie sämmtlich von der Art, daß sie bei einem mittelmäßigen Sänger ziemlich spurlos vorübergegangen wären, und konnten nur als Züge eines wirklichen Seelengemäldes so ergreifend wirken. Ich will es daher gar nicht erwähnen, daß Stockhausen die Arie „Es ist genug!“ rührend vortrug, denn hier hat der Componist ihm vollständig vorgearbeitet und es ist vielmehr zu rühmen, daß er jede Sentimentalität fern hielt; aber auch die erste Arie „Herr Gott Abrahams!“ wurde durch seinen Vortrag zu einem wahrhaft erhebenden innigen Gebete.

Die wahrhaft plastische Kraft in Stockhausens musikalischem Vortrag bewährte sich auch da, wo er nur eine einzelne Situation darzustellen hatte; so namentlich in der Arie „Bacchus ewig jung und schön“ im Alexanderfest. Die Art, wie die Lust und Seligkeit des Trinkens in derselben dargestellt wird, ist von dem, was wir uns unter bacchisch orgiastischer Schwärmerei im antiken Sinn denken, oder von der Weise, wie sich der ausgelassene Jubel eines Trinkgelags heutzutage äußert, so sehr verschieden, daß es zum rechten Verständniß derselben gewissermaßen einer Interpretation bedarf. Stockhausen wußte die Feierlichkeit und den Pomp mit der unergründlichen Tiefe der Trinklust zu einem so individuell lebendigen Bilde zu verschmelzen, daß man einen der alten kriegserfahrnen Feldherren Alexanders mit dem Becher in der

Hand vor sich zu sehen glaubte. Mit derselben Sicherheit und Schärfe zeichnete er in der Arie des Seneschal aus Johann von Paris den französischen Hofmann; und obgleich die komischen Pointen der Arie recht eigentliche Bühneneffecte sind, so regte er doch durch seinen prägnanten Vortrag die Imagination so bestimmt an, daß sicherlich, auch wer mit der Situation nicht näher bekannt war, die komische Wirkung ganz voll und rein empfunden hat. Bei Leistungen der Art soll man eigentlich nicht fragen, welche besser sei, denn jede ist an ihrem Ort und in ihrer Art das, was sie sein soll, wobei man gern zugeben kann, daß dem einen dieses, dem andern jenes mehr zusage und gefalle. Ich kann daher auch nicht sagen, daß von Stockhausens Leistungen der Vortrag der Lieder das Höchste sei. Ich will damit gewiß seinen Liedern nicht zu nahe treten, ich habe nur von Jenny Lind etwas Aehnliches gehört und wünsche mir nichts Besseres; allein ich finde, daß seine echt künstlerische Begabung und Bildung sich auch auf diesem Gebiet nur in derselben Weise kund macht, wie auf anderen. Die knappere, leichter zu übersehende und aufzunehmende Form, die concentrirte Kraft der Empfindung und des Ausdrucks, die freiere Wahl solcher Stücke, die seiner Stimme besonders günstig sind, erklären es wohl, daß die Wirkung seiner Liedervorträge eine schlagendere ist; für mich ist es am bewundernswerthesten, daß er diese auch hier nur durch rein künstlerische Mittel hervorbringt. Jedes seiner Lieder ist ein Ganzes, von bestimmter Färbung, und doch mit einer ebenso freien als feinen Nuancirung des Einzelnen; ein Ausdruck, wie er ihn in die Worte „unten fängts schon an zu blühen“ in Schumanns Frühlingsnacht zu legen weiß, ist allein ein vollgültiger Beweis künstlerischer Meisterschaft.

Die Nähe so vollendeter Leistungen hat etwas Drückendes für die daneben Stehenden, denn der unmittelbare Eindruck des Echten und Wahren ist unwiderstehlich, und so geneigt man ist dies hinzunehmen, als ob es sich von selbst verstehe, so empfindlich wird man dadurch gegen das minder Gelungene oder wohl gar

Verfehlte. Mitunter scheint es unbegreiflich, wie nicht schon das Beispiel des Richtigen von offenbaren Verstößen abhielt, die gegen Declamation und Accentuation, gegen reine und deutliche Aussprache und ähnliche elementare Forderungen leider oft genug begangen wurden, von geistig beseeltem Vortrag gar nicht zu reden; wenn nicht eben bei wirklich künstlerischen Leistungen Alles eng miteinander zusammenhinge, und einem großen Künstler etwas abzulernen künstlerische Durchbildung voraussetzte.

Verstöße der Art treffen natürlich Hrn. Schneider nicht, welcher sich auch diesmal als einen gebildeten Sänger bewährte, der mit Verstand und Einsicht seine Partie durchdacht hatte und in ihrem Vortrag Sinn für das Einfache und Edle erfreulich an den Tag legte. Allein neben Stockhausen empfand man doch, daß er seine schöne Stimme nicht in dem Maaße ausgebildet hat, daß sie ihm in allen Nuancen völlig dienstbar ist; unter der Anstrengung, welche er mitunter anwenden muß und die sich auch in seinem Gesicht ausdrückt, leidet dann auch die Schönheit des Tons, der ihm nicht mit allen Klangfarben zu Gebote steht, um jeder Nuance des Gefühls den bezeichnenden Ausdruck zu geben. Ich glaube, es liegt nur hieran, wenn seinem Vortrag, der stets verständig überlegt und richtig aufgefaßt ist, doch mitunter das tief Ergreifende und zugleich Leuchtende einer poetisch belebten Darstellung fehlt. Indessen glaube ich doch ein paar Mal bemerkt zu haben, daß Hr. Schneider der Versuchung unterlag, um einen wohllautenden Ton zur Geltung zu bringen, länger anzuhalten, als eigentlich nöthig und zweckmäßig gewesen wäre; namentlich trat im Beethoven'schen Liederkranz das unverhältnißmäßige Halten auf den Schlußtönen als jene nicht wohlthuende Manier hervor, vor welcher ein Künstler, wie Hr. Schneider, auf seiner Hut sein muß und wird, selbst wenn ein großer Theil des Publicums ihm dafür zuklatscht. Ich hätte auch gewünscht, daß er einigen Partien im Elias etwas mehr Festigkeit gegeben hätte. Mendelssohn ist darin, z. B. in der ersten Tenorarie bis an die Gränze des Weichen gegangen, und es ist sehr zu fürchten, daß der Ausdruck, wenn der Sänger

der gegebenen Weisung nachgiebt, weichlich werde. Ueberhaupt haben die Tenorsänger sehr häufig fest im Auge zu behalten, daß sie nicht einseitig den weichen und zarten Charakter ihrer Stimme ausbilden, sondern auch männliche Kraft und Würde derselben erhalten.

Hr. Dumont-Fines, der die Baßpartie in Schumanns Adventslied und in der neunten Symphonie übernommen hatte, ist ein Veteran aus der achtbaren Schaar deutscher Dilettanten, die mit lebhaftem musikalischen Interesse und unermüdlichem Eifer stets bereit sind einzutreten und es zu einem Grad von Sicherheit und Fertigkeit bringen, daß ihre Mitwirkung, da wo man nicht über großartige Mittel zu verfügen hat, stets dankenswerth ist und ihnen eine verdiente locale Autorität verschafft. Den Aufgaben und Anforderungen eines großen Musikfestes zu genügen ist er jetzt nicht mehr im Stande, und ein wirklicher Sänger kann er nie gewesen sein. Seine Stimmmittel hätten dazu wohl ausgereicht, aber es fehlt ihm an künstlerischer Bildung. Das erste Element eines guten Gesanges, schöne Tonbildung, mangelt ihm; auch hat er, wie so manche Dilettanten, Unvollkommenheiten und Fehler einer ungenügenden Schulung mit Vorliebe als vermeintliche Vorzüge gepflegt. Dahin gehört eine eigenthümliche Art von Martellato, das jeden Ton accentuirt und im Recitativ der neunten Symphonie den Zuhörer die einzelnen Töne wie ebensoviele Stöße einer Locomotive empfinden ließ. Schlimmer noch, oder wenigstens ebenso schlimm ist der Mangel an Geist und Geschmack im Vortrage, wie dies besonders in der Arie aus der Schöpfung und den Liedern hervortrat.

Nehmen Sie es nicht als Mangel an Galanterie, daß ich zuletzt von den Damen rede, allein leider waren die Sängerinnen diesmal nicht die Glanzpartie des Musikfestes. Frl. Tietjens zeichnet sich durch eine schöne, starke, leicht ansprechende, namentlich auch in der Höhe ungemein wohlklingende Stimme aus, so daß die materielle Wirkung aufs Ohr, da wo sie ihre Stimme frei gebrauchen konnte, besonders in der glänzenden und für sie günstig

gelegenen großen Arie im Elias, eine sehr günstige war. Leider war sie durch eine Erkältung schon von Anfang an sehr gehindert, und diese nahm im Verlauf des Festes so zu, daß man namentlich am letzten Tage nur bedauern konnte, daß sie ihrer Stimme solche Anstrengungen zumuthen mußte, ohne ein befriedigendes Resultat zu erreichen. Diese ungünstigen Verhältnisse lassen über ihre Ausbildung als Sängerin vielleicht kein ganz sicheres Urtheil zu. Es war auffallend, daß sie den Ton nicht selten quetschte, daß sie ihn nicht fest einsetzte, sondern hinüberzog, daß sie falsch Athem holte, daß sie die Coloraturen nicht frei und sicher machte, sondern verwischte und im Tempo zunehmend beschleunigte, daß sie bei so mancher Nöthigung dazu keinen Triller machte. Ich fürchte, diese Ausstellungen kommen nicht alle auf Rechnung des Katarrhs: eine wahrhaft künstlerisch durchgebildete Sängerin hätte auch unter ungünstigen Umständen ihre Kunst unzweifelhaft erkennen lassen. Unverkennbar aber und nicht zu entschuldigen war es, daß Frl. Tietjens ihre Partien, die noch dazu einem Genre angehören, das ihr fremd ist, nicht vorher mit der gehörigen Sorgfalt einstudirt hatte. Man findet in der Regel, daß gründlich gebildete Künstler mit dem größten Fleiß studiren, weil sie wissen, was es sagen will, eine Partie ganz und gar zu beherrschen, und wie nothwendig dies ist, um ein sicheres Gelingen zu verbürgen. Wer sich ohne Noth auf die Eingebung des Augenblicks verläßt, zeigt dadurch meistens auch, daß er in seiner Ausbildung nicht weit genug vorgeschritten ist, um die Schwierigkeiten der Sache und sein eignes Können richtig zu ermessen. Frl. Tietjens war in ihren Partien so wenig zu Hause, daß sie in den Proben noch mit dem Notenlesen und dem Takt recht ernstlich zu thun hatte und erst anfangen mußte zu lernen; es versteht sich von selbst, daß unter solchen Umständen bei der Aufführung auch von geistiger Auffassung und freier Darstellung nicht die Rede sein konnte, sondern daß die Sachen eben nur herauskamen. Wenn auch manche landläufige Sängereffecte von ihr nicht verfehlt wurden und ihre Wirkung beim Publicum nicht verfehlten, so spricht das immer nur für einen Grad von Routine, welcher einer Bühnensängerin

noch nicht hoch anzurechnen ist. Allein eine solche Nonchalance zeugt von wenig Achtung für die Kunst, für das Publicum und den eignen Ruf, und diese darf auch eine kaiserl. königliche Hofopernsängerin nicht ungestraft aus den Augen setzen.

Frau Hoffbauer hat eine Altstimme von seltener Schönheit und namentlich sind die tiefen Töne der eigentlichen Altregion von außerordentlich schönem Klang, auch die Höhe klingt gut; allein die verschiedenen Register sind so verschiedenartig im Ton und es ist der Sängerin so wenig gelungen sie gegeneinander auszugleichen und zu verschmelzen, daß auch der materielle Eindruck kein gleichmäßiger war und man über den Genuß einzelner isolirter schöner Klänge nicht hinauskam. Ebensowenig besitzt sie die geistige Herrschaft über ihre Gesangsmittel und über das, was sie mit denselben erreichen soll; sie wendet dieselben nur äußerlich, nach eingelernten Formeln an, ohne selbständig, von innen heraus aufzufassen und darzustellen. In der Scene der Königin im zweiten Theil des Elias, deren ganze Wirkung auf dem Ausdruck der leidenschaftlichen Aufregung beruht, die so deutlich vom Componisten vorgezeichnet ist, wurde dieser seelenlose, marionettenartige Vortrag im hohen Grade peinlich, um so mehr, als er mit der schönen Stimme so sehr im Widerspruch stand.

Die übrigen Solisten, ohne durch ihre Leistungen hervorzuragen, füllten ihren Platz aus; die Partie des Knaben im Elias wurde recht gut und klar vorgetragen. Die kleinen Ensemblesätze kommen grade bei solchen Gelegenheiten oft zu kurz, weil es im Gedränge der Zeit nicht immer möglich ist, Sorgfalt auf die Auswahl solcher Stimmen zu wenden, die zu einander passen und durch ihr Zusammenwirken erst den rechten Effect hervorbringen; durch die Ungleichartigkeit der Stimmen verlor namentlich das Terzett für Frauenstimmen im Elias sehr an seiner schönen Wirkung.

Die Charakteristik der Sänger hat mich den historischen Gang eines Berichts unterbrechen lassen; ich gehe zum zweiten Concert über. Das Hauptstück desselben, und in mancher Beziehung die Krone des Festes war die neunte Symphonie. Diese ist an

den rheinischen Musikfesten so oft aufgeführt worden und auch außerdem, wo man über bedeutende Kräfte zu verfügen hat, z. B. in Köln, so viel zu Gehör gebracht, daß das mächtige Werk, das anderswo noch ein Gegenstand scheuen Staunens ist, hier bei Ausführenden und Zuhörern ganz eingebürgert ist. Offenbar machte auch die Symphonie bei der Aufführung den lebhaftesten und tiefsten Eindruck auf das Publicum, so wie man auch sonst wahrnehmen konnte, daß sie das Interesse der Leute am meisten beschäftigte und als die bedeutendste Nummer des ganzen Programms angesehen wurde. Nur unter dieser Voraussetzung ist eine befriedigende Aufführung derselben mit solchen Massen bei so wenigen Proben denkbar, allein es bleibt kein geringes Verdienst des Dirigenten, dieselben zu organisiren und geistig zu beleben. Wenn ich den Wunsch abrechne, daß das Tempo des ersten Satzes etwas hätte ermäßigt werden mögen, um den Charakter der festen Entschlossenheit und energischen Willenskraft ebensowohl als der zarten, schmerzlichen Wehmuth klarer und bestimmter zur Geltung zu bringen, so war die Aufführung der drei ersten Sätze ganz vortrefflich und von wunderbarer Wirkung. Namentlich das Adagio, diese Krone deutscher Instrumentalmusik, gelang unübertrefflich und in der für die Blasinstrumente gefährlichen Stelle, welche schon manches Orchester zu Fall gebracht hat, überwand der Hornist Hr. Justus nicht allein siegreich alle Schwierigkeiten, sondern das Ganze wurde mit einer Sicherheit, mit einem weichen Schmelz zur Darstellung gebracht, daß die Wirkung bezaubernd war. Das vollständige Gelingen des letzten Satzes liegt außer jeder Berechnung, eine durchaus wohlthuende Wirkung wird überhaupt kaum zu erreichen sein. Die Solostimmen reichten nicht aus, weder in Hinsicht der Stimmmittel noch der freien Auffassung, und man muß sie angesichts der unermeßlichen Schwierigkeiten — obwohl diese allerdings zu lösen sind — für entschuldigt erklären. Auch der Chor kam trotz seiner großen Masse nicht in der Art zur Geltung, wie man es erwarten mochte; daß die übertriebene Zumuthung, welche Beethoven durch die fast unausgesetzt hohe Lage der Singstimmen macht, daran den wich-

tigsten Antheil hatte, wurde besonders durch die Stellen klar, in welchen die naturgemäße Lage den Singstimmen gestattete sich zu entfalten, deren Wirkung denn auch außerordentlich schön und großartig war.

Man pflegt auf den Musikfesten ein bedeutendes Werk für Chorgesang der älteren und eins aus neuerer Zeit aufzuführen. Neben der neunten Symphonie konnte nur an ein Oratorium von mäßigem Umfang gedacht werden und man hatte deshalb Händels Alexanderfest gewählt, das um einige Arien gekürzt war; auch war die entsetzliche Ramler'sche Uebersetzung überarbeitet — für die Chöre freilich nur im Textbuch, weil man die zahlreichen Chorstimmen nicht mehr hatte verbessern können. Die Aufführung gelang sehr gut, namentlich in den Chören; den Arien merkte man freilich vielfach an, daß sie auf eine Virtuosität und eine Art des künstlerischen Vortrags berechnet sind, welche jetzt selten zu finden ist und ohne welche sie zum Theil unlebendig und formelhaft erscheinen. Die beiden Baßarien aber, so wie das „lydische Brautlied" und die Sopranarie „Verlassen an des Grabes Rand" sind von einer unvergänglichen poetischen Kraft, und die Chöre haben den mächtigen Schritt, in dem noch Niemand Händel nachgekommen ist. Wohlthuend war es auch hier die volle Tonmasse der Singstimmen, durch die einfache Behandlung des Orchesters gehoben und nicht beeinträchtigt, auf sich wirken zu lassen.

Bei den Dimensionen dieser Concerte hatte man durch die Abkürzung des Alexanderfestes noch Raum für eine Gesangscomposition gewonnen und Schumanns Adventslied gewählt. Manche hätten, wie ich hörte, sein Neujahrslied vorgezogen, das mir nicht bekannt ist; allein die abgeneigten Urtheile, welche man über das Adventslied vernahm, scheinen mir nicht gerecht. Das Werk enthält namentlich in seinem ersten Theil große Schönheiten, ist innig und zart, ohne irgend weichlich zu werden, und vollkommen klar und leicht faßlich. Dem Schlußchor möchte man wohl mehr Concentration und Steigerung der Kraft wünschen, allein wenn die Wirkung desselben auch nicht mächtig und überwältigend ist, so

schließt er doch in würdiger Weise die Stimmung ab, welche sich dem Ton des Ganzen gemäß auch hier nicht zum höchsten Schwunge erheben konnte.

Eingeleitet wurde dieses Concert durch Cherubini's Ouverture zu den Abenceragen. Sie wissen, mit welcher Virtuosität diese Ouverture in Leipzig gespielt wurde und mit wie besonderer Vorliebe Rietz dieselbe, wie überhaupt die Cherubini'schen Ouverturen, bis zur saubersten Feinheit der Ausführung einstudirt. Das Wagstück mit einem so massenhaften Orchester dasselbe zu versuchen gelang vollständig. Im rapidesten Tempo wurde die Ouverture mit eben so viel Feuer als Feinheit vorgetragen, und das lang anhaltende Pianissimo jener wunderbaren Stellen, auf denen man wie auf einer spiegelglatten Eisfläche fortgleitet, übte bei der intensiven Fülle des Tons einen zauberhaften Reiz aus. Es war ein Virtuosenstück des Orchesters vom ersten Rang und bester Wirkung. Auch die Ouverture zur Zauberflöte im dritten Concerte wurde vortrefflich ausgeführt, nur wäre für diese ein etwas mäßigeres Tempo erwünscht gewesen. Es kam freilich Alles heraus, auch mit der richtigen Betonung und Nuancirung, und die Bravur des Orchesters bewährte sich von neuem glänzend; allein der Charakter der Würde, den dieses wundervolle Musikstück bei aller heiteren Lebendigkeit hat, wird doch durch übergroße Schnelligkeit unfehlbar beeinträchtigt und namentlich manche Stellen der Blasinstrumente verlieren an feiner und edler Wirkung.

Gegen die Gewohnheit ließ Rietz gar keine seiner Compositionen aufführen, obgleich man namentlich seine letzte Symphonie, die mit so großem Beifall aufgenommen ist, gewiß gern gehört hätte. Vermuthlich wollte er durch sein Beispiel zeigen, daß es nicht als eine unabwendbare Nothwendigkeit gelten dürfe, bei jedem Musikfeste Compositionen des Dirigenten aufzuführen, und dieser ehrenwerthen Gesinnung kann Niemand seine Achtung versagen. Vielleicht wäre es nicht unangemessen gewesen, wenn Herr Musikdirector Tausch sich gesagt hätte, daß noch viel weniger Rücksichten einer localen Courtoisie auf die Wahl der aufzuführenden

Musikstücke Einfluß üben dürfen. Seine Ouverture in C moll, mit welcher das Concert eröffnet wurde, legt höchstens von dem Geschick Zeugniß ab, ein Musikstück zu Stande zu bringen, das durch angemessene Instrumentation recht gut klingt, aber eigenthümliche Productionskraft verräth sie so wenig als geistreiche Factur. Immerhin mag sie ihren Platz neben anderen Ouverturen behaupten, allein die Auszeichnung, bei einem Feste der Art mit solchen Mitteln, vor einem solchen Publicum aufgeführt zu werden, müßte billig nur Werken von unzweifelhaft hervorragender Bedeutung zu Theil werden.

Dieses dritte oder sogenannte Künstlerconcert der Musikfeste giebt überhaupt noch zu manchen Wünschen Veranlassung, die hoffentlich nicht blos fromme bleiben werden. Ursprünglich wurde es wohl als eine Art von Zugabe zu dem eigentlichen Musikfeste betrachtet, um die einmal versammelten Kräfte so viel wie möglich zu nutzen, wobei denn die doppelte Rücksicht eintrat, daß dies Concert nicht viel Zeit zum Einstudiren in Anspruch nehmen durfte, die den Hauptaufführungen nicht verkürzt werden konnte, und daß den Virtuosen Gelegenheit gegeben werden sollte, sich für die Opfer zu entschädigen, welche sie der classischen Musik gebracht hatten. Beide Rücksichten sind nicht unberechtigt; allein jetzt, wo die Musikfeste eine solche Bedeutung erlangt haben, wäre es sehr der Mühe werth, auch das dritte Concert auf eine würdigere Stufe zu erheben. Vor allen Dingen wird es dann nöthig sein, dasselbe nicht zu sehr dem Zufall des letzten Augenblicks zu überlassen, sondern zur rechten Zeit mit Berücksichtigung der gewonnenen Kräfte ein interessantes und bedeutendes Programm zu entwerfen, für dessen Ausführung dann auch im voraus studirt und geübt werden kann. Es scheint ferner nicht nöthig, daß jeder Sänger und jede Sängerin womöglich zweimal auftrete, so wenig als daß jedesmal mehrere Instrumentalisten sich hören lassen. Hierüber darf nur der Umstand entscheiden, ob ein günstiges Geschick das wahrhaft Treffliche und Ausgezeichnete dem Publicum vorzuführen gestattet. Wenn in dieser Hinsicht eine weise Beschränkung eintritt,

so gewinnt man Raum für das Bedeutende. Es ist sehr zu wünschen, daß ein so vortreffliches Orchester nicht regelmäßig auf zwei Ouverturen beschränkt werde, sondern womöglich eine Symphonie zur Aufführung komme. Die meisten Symphonien, welche für ein solches Fest in Frage kommen, sind jetzt so allgemein bekannt, daß, zumal wenn rechtzeitig die aufzuführenden angezeigt werden, jedes Orchestermitglied damit bekannt und der Aufführung vorgearbeitet sein kann. Dabei würde auch der Vortheil erreicht, daß manche Symphonien, namentlich Haydn'sche und Mozart'sche, die jetzt ausgeschlossen sind, weil sie zu kurz oder zu leicht erscheinen, eben dieser Eigenschaften wegen als vorzüglich passend sich erweisen und eine willkommene Bereicherung des Repertoirs abgeben würden. Dann wäre es auch möglich, den herrlichen Chor, den man nicht ohne Bedauern den ganzen Abend müßig auf seinen Plätzen dasitzen sieht wieder zu verwenden. Schon jetzt ist es Sitte, zum Schluß einen hervorragenden Chor aus einem der Oratorien zu wiederholen. Nicht selten wird es sich treffen, daß mehr als ein Chor zu solcher Wiederholung geeignet ist; auch ist es bei der Continuität der Musikfeste sehr wohl denkbar, daß gewisse bedeutende Chöre gewissermaßen stabil, in allen Gesangvereinen so bekannt und durchgeübt werden, daß man sie gemeinsam auch ohne viel Proben wird ausführen können. Um nur ein Beispiel zu nennen, so ist das Hallelujah aus dem Messias, mit welchem das vorige Musikfest so schön schloß, von der Art, daß man sich immer wieder von neuem freuen würde, es in grandioser Weise aufgeführt zu hören; und sicherlich giebt es auch noch andere Chöre, welche sich dazu eignen. Es würde dann immer für die eigentlichen Solovorträge noch Raum genug bleiben, ja sie würden dadurch gewinnen, weil eine Abwechselung solcher Art die Aufmerksamkeit frischer erhalten würde, die durch die Monotonie der jetzt üblichen Programme bald abgespannt wird. Die Solovorträge müßten aber auch mit Sorgfalt gewählt werden, daß nicht allein das Nichtige und Unkünstlerische schlechthin ausgeschlossen bliebe, sondern nicht minder als die Individualität der Künstler auch die Eigenthüm-

lichkeit eines großen Festes ins Auge gefaßt würde. Vor allen Dingen müßte auch hier das Zusammenwirken so bedeutender Kräfte, wie sie selten vereint sind, und so viel wie irgend möglich die Aufführung größerer Ensemblesätze erstrebt werden, welche, schon an sich meistens von bedeutenderem Kunstwerth, eine um so schönere Zierde dieser Musikfeste ausmachen würden, je seltener eine von allen Seiten gelungene Ausführung mehrstimmiger Solosätze zu erreichen ist. Hier ist noch ein weites Feld geöffnet und ein würdiges Ziel aufgesteckt für diejenigen, welche sich um die Weiterbildung der Musikfeste ein wahres Verdienst erwerben wollen.

Was die Wahl der Solovorträge anlangt, so gaben dieselben, was ihren künstlerischen Werth an sich anlangt, keinen Grund zu Ausstellungen. Nur dagegen muß ich meine Bedenken aussprechen, daß der Vortrag von Liedern selbst auf den Musikfesten überhand nehme, wohin sie doch entschieden nicht gehören. Diesmal sang Herr Schneider den Liederkranz von Beethoven, Herr Dumont-Fines zwei, Herr Stockhausen drei Lieder. Die erste Bedingung jeder künstlerischen Wirkung ist ja doch, daß zwischen Zweck und Mittel ein richtiges Verhältniß obwalte, und Lieder mit Clavierbegleitung sind gewiß nicht nach dem Maaßstab eines großen Musikfestes. Die Lieder von Stockhausen waren in ihrer Art einzig und enthusiasmirten das Publicum mit vollem Recht. Dennoch möchte ich um des Ganzen willen wünschen, er hätte dort keine gesungen, denn ein einzelner großer Genuß kann den Nachtheil nicht ersetzen, welchen die unvermeidliche Nachfolge derer verursacht, welche nicht durch geniale Leistungen berufen sind eine Ausnahme von der Regel zu machen. Frl. Tietjens allein war der alten Sitte treu geblieben und hatte zwei große Arien, aus der Entführung („Martern aller Arten") und aus Fidelio („Abscheulicher!") gewählt, eine Wahl, die man nur loben konnte.

Die Herren Tausch, Laub und Grützmacher hatten sich zu Beethovens Concert für Pianoforte, Violine und Violoncello vereinigt. Die Wahl eines natürlich nur selten gehörten Werkes

das für Viele neu und interessant sein mußte, ist sehr anerkennenswerth, um so mehr, als sie nicht ohne Resignation der ausübenden Künstler geschehen konnte. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß dies Concert in den ersten beiden Sätzen wenig bedeutend ist und selten sich zu Beethoven'schem Schwung erhebt, nur die Polonaise — die auch im vierhändigen Arrangement sehr populär geworden ist — zeichnet sich durch Originalität und Anmuth aus. Dazu kommt aber, daß das ganze Concert eigentlich für keins der Instrumente dankbar ist, am wenigsten für die beiden Saiteninstrumente, und namentlich ist das Violoncell durchgehends in so hoher Lage gehalten, daß die Schwierigkeiten mit der Wirkung in umgekehrtem Verhältniß stehen; es ist unbegreiflich, was für eigenthümliche Umstände diese Schreibart veranlaßt haben können. Es war daher namentlich von Herrn Grützmacher eine rühmenswerthe Aufopferung, daß er, um das wenig gespielte Concert zu Gehör zu bringen, auf eigentlichen Effect seines Spiels beim Publicum verzichtete; er konnte es in dem Bewußtsein, daß sein Ansehen als Virtuos bei denselben fest gegründet sei. Herr Laub erholte sich nachher an dem Concert von Mendelssohn, das er in jeder Hinsicht, was Ton, Fertigkeit, Vortrag anlangte, schön und edel vortrug und wohlverdienten enthusiastischen Beifall errang.

Zum Beschluß wurde, wie schon gesagt, der letzte Chor aus dem ersten Theil des Elias wiederholt. Daß derselbe nach so langer und verschiedenartiger Aufregung und Abspannung dieses Abends noch eine durchschlagende Wirkung machte, so daß man den vollen Eindruck der Großartigkeit des Festes hinwegnahm, das war das beste Zeugniß für die Composition und die Ausführung. Und wie billig brach der Jubel der erhöheten Stimmung in lauten Beifall aus, fröhliches Tuschblasen und ein Regen von Blumen gaben Rietz deutlich zu erkennen, daß man dankbar fühlte, wem man vor allem diesen schönen Genuß zu danken hatte.

Anhang II[1].

Die niederrheinischen Musikfeste tragen in gewissem Sinne in diesem Jahre durch die Aufführung von Mendelssohns Elias eine Ehrenschuld ab.

Im Jahr 1836 führte Mendelssohn in Düsseldorf seinen Paulus auf, den er für das niederrheinische Musikfest geschrieben hatte; es war ein Ereigniß, als das Werk zuerst hier vernommen wurde, das wie wenige Compositionen neuerer Zeit nicht allein enthusiastischen Beifall fand, sondern eine nachhaltige Wirkung auf alle verwandten Kunstbestrebungen ausgeübt hat. Zehn Jahre später schrieb Mendelssohn sein zweites großes Oratorium Elias, das zuerst bei dem großen Musikfest in Birmingham zur Aufführung kam; im Vaterland erlebte der Meister keine der vielen Aufführungen mehr, welche in den letzten Jahren fast den Paulus gegen den Elias in den Hintergrund geschoben haben. Aber noch ist der Elias an keinem Musikfest zu Gehör gebracht worden, und jetzt, zehn Jahre nach seiner Vollendung, wird Julius Rietz, der vertraute Jugendfreund und Kunstgenosse Mendelssohns, wie er vor zwanzig Jahren in Düsseldorf den Paulus einstudirt und zur Aufführung vorbereitet hat, die Aufführung des Elias leiten.

Um die Wahl des Elias zu rechtfertigen bedarf es solcher Betrachtungen nicht. Durch den Ernst und die Bedeutung der künstlerischen Leistung nimmt auch dieses Oratorium unter allen verwandten Bestrebungen der neueren Zeit einen hohen Rang ein; durch Umfang und Gewichtigkeit, durch die Massen, welche es in Anspruch nimmt, ist es besonders geeignet für ein Musikfest, welches über so große Kräfte zu verfügen hat. Vor allen Dingen ist

1) Aus dem Vorwort, welches ich auf den Wunsch des Comité zu dem Textbuche des Musikfestes schrieb.

der Chor, auf welchen mit Recht bei unseren Musikfesten der Hauptnachdruck gelegt wird, auch der Kern und Grundstock des Elias, welchem nach allen Richtungen hin die vielseitigste Verwendung zu Theil wird. Unzweifelhaft bewährt sich aber da Mendelssohns künstlerische Kraft am bedeutendsten, wo er den in festen Formen und mit vollkommener Kenntniß des Gesanges ausgebildeten Chor mit dem Orchester, wie es durch die großen Meister der Instrumentalcomposition entwickelt worden ist, zusammen wirken läßt; in der Kunst diese Massen zu einem Ganzen zu verschmelzen, daß sie in freier Vereinigung in den mannigfaltigsten Nuancirungen die größte Wirkung hervorbringen, hat es ihm Keiner der Neueren zuvorgethan.

Das Concert des zweiten Tages stellt eine Reihe von Compositionen zusammen, welche in prägnanten Beispielen verschiedene bedeutende Richtungen und Naturen charakterisirt, wie sie das reich bewegte Leben der neueren Musik aufzuweisen hat.

Cherubini's Ouverture zu den Abenceragen — einer im Jahr 1813 componirten, übrigens fast unbekannt gebliebenen Oper — ist eine der reizendsten seiner Ouverturen, deren Stil er in einer ihm durchaus eigenthümlichen Weise ausgebildet hat. Die merkwürdige Mischung von raschem Feuer und feinem Geist, von Grazie und Strenge, welche diesen genialen Meister charakterisirt, hat in dieser Composition, die durch die saubere, pointirte Detailausführung ein Probestück für das Orchester ist, einen ganz besonders liebenswürdigen Ausdruck bekommen.

Schumann hat das Adventslied von Rückert, das strophisch gedichtet ist, frei in Form einer Cantate mit Solo- und Chorgesängen behandelt und zu einem größeren Ganzen gestaltet. Die Composition ist zu einer Zeit entstanden, wo auch der Künstler sich gedrungen fühlte zu bitten:

O Herr von großer Huld und Treue,
O komme du auch jetzt aufs neue
Zu uns, die wir sind schwer verstört!
Noth ist es, daß du selbst hienieden

Kommst zu erneuern deinen Frieden,
Dagegen sich die Welt empört.
O laß dein Licht auf Erden siegen,
Daß wir, die Völker und die Thronen,
Vereint als Brüder immer wohnen
In deines großen Vaters Haus!

Niemand wird deshalb hier Tendenzmusik wittern; wohl aber ist es ein ehrenvolles Zeugniß für den Künstler, wenn das, was seine Zeit bewegt, auch ihn zu künstlerischem Schaffen anregt. Dieser ernste Hintergrund, welcher den Worten des Gedichtes eine tiefe Bedeutung verlieh, hat ohne Zweifel auch die Veranlassung zu der gewichtigen, breit angelegten musikalischen Ausführung gegeben. Deshalb eignet sich diese Composition vorzugsweise für eine solche Aufführung, weil sie bei einer nicht gar großen Ausdehnung überwiegend massenhaft behandelt ist, und sich in ihr durchweg ohne starke und leidenschaftliche Aufregung ein tüchtiger Ernst kräftig ausspricht. Dagegen bilden dann einige weichere Partien, besonders der Frauenstimmen, einen schönen Contrast, der namentlich bei den Worten „Und wo du kommest hergezogen“ von zauberischer Wirkung ist.

Händel ist eigentlich vor Allen der Meister für Musikfeste, weil er es wie kein Anderer versteht, mit einfachen, kräftigen Zügen zu charakterisiren und die Chormassen mit einer Freiheit und Sicherheit zu organisiren, daß er scheinbar ohne allen Aufwand stets die mächtigste Wirkung erreicht. Sein Alexanderfest hat ein gewisses locales Interesse für uns, weil Händel dasselbe bei seinem Aufenthalt in den Bädern von Aachen 1736 componirt hat. Das Gedicht von Dryden stellt die Macht der Musik dar, indem es den Sänger Timotheus beim Festmahl, das Alexander nach dem Sieg über die Perser mit seiner Geliebten Thais feiert, auftreten und die Töne der verschiedensten Empfindungen anschlagen läßt; was dann Veranlassung giebt, die Wirkung seines Gesanges zu schildern, d. h. dem Componisten Gelegenheit bietet, diesen Empfindungen selbst einen charakteristischen Ausdruck zu geben. So preist er den durch Liebe und Ruhm beglückten, götterentsprossenen Helden; den Gott des Weines; er erregt die

Wehmuth durch die Schilderung des sterbenden Perserkönigs, die Liebe durch ein lydisch Brautlied. — Der zweite Theil stellt dar, wie Alexander aus seinem Schlummer erweckt, von den rachedürstenden Kriegern entflammt, Persepolis zerstört; das Lob der Tonkunst macht den Beschluß. — Die Kraft und Lebendigkeit, mit welcher Händel jede einzelne Situation ausgeführt hat, lassen die Schwächen des Gedichts zurücktreten. Gluck hatte die Absicht, eine neue, mehr dramatisch gehaltene Bearbeitung desselben zu componiren, führte sie aber nicht aus; Winter hat später den ungleichen Kampf mit Händel zu seinem Schaden unternommen: sein Timotheus ist lange vergessen. Bekanntlich hat Mozart für van Swieten, der ein großer Verehrer ernster Musik war, das Alexanderfest mit mehreren anderen Händel'schen Oratorien für die Aufführung in Wien bearbeitet, indem er namentlich die Blasinstrumente reicher und detaillirter ausführte, ohne an die Grundzüge Händels Hand zu legen. In dieser Form wird das Alexanderfest jetzt gewöhnlich aufgeführt, zumal da in der Regel die Orgel fehlt, welche bei Händel die Stelle einnahm, die jetzt meist den Blasinstrumenten angewiesen ist. Die früher übliche Uebersetzung von Ramler, die bis zum Unerträglichen steif und geschmacklos ist, hat einer besseren Platz gemacht.

Das diesjährige Musikfest bringt nur eine Symphonie, aber es ist Beethovens neunte Symphonie mit Chören über Schillers Lied an die Freude. Seitdem sie im Jahr 1825 zuerst beim Musikfest zu Aachen aufgeführt wurde ist sie durch wiederholte Aufführungen bei den Ausführenden und den Zuhörern wie eingebürgert. Daher lassen sich die ungeheuren Schwierigkeiten überwinden, welche der Ausführung des colossalen Werkes entgegenstehen, das, um recht zu wirken, auf große Massen und zugleich doch auf ein ausstudirtes Detail berechnet ist, wie es nur erreicht werden kann, wenn die Mitwirkenden sich miteinander ganz in das Werk hineinleben. Dieses wunderbare Werk ist in einer Weise, wie sie selten in dem Gebiete der Kunst erscheint, der eigenthümlichste Ausdruck der Individualität des Künstlers, und weit ent-

fernt, einen Maaßstab für andere Kunstschöpfungen abzugeben, steht diese Symphonie allein für sich da und trägt ihre Norm in sich. Sie ist das Resultat eines langen, leidensvollen, in unablässigem Ringen nach dem Edelsten und Höchsten hingebrachten Lebens; ganz verstehen wird sie nur, wer dieses Leben genau kennt und innerlich mit durchlebt hat. Denn wie sich unsere Bewunderung vor dem Künstler, der sein tiefes Leid so zu verklären vermochte, daß er im eigenen wie im fremden Herzen eine sittliche Reinigung vollzog, mit der Rührung vermischt, welche uns der leidende Mensch einflößt, so wird auch das wahre Verständniß dieses Kunstwerks nur mit eigenen schweren Schmerzen erkauft. Die Stimmung, aus welcher die Symphonie hervorgegangen ist, vergegenwärtigt uns jene merkwürdige Herzensergießung, welche Beethoven im Jahr 1802 — zwanzig Jahre, ehe die Symphonie geschrieben wurde — an seine Brüder richtete, als er die Gewißheit von der Unheilbarkeit seiner Taubheit erlangt hatte; aus derselben mögen hier einige bezeichnende Stellen einen Platz finden.

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet, wie Unrecht thut ihr mir! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Mit einem feurigen, lebhaften Temperament geboren, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wie ein Verbannter muß ich leben. Doppelt weh thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. Nur die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das Alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühle. Und so friste ich dieses elende Leben. Geduld, sie muß ich nun zur Führerin wählen! — ich habe es. Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden.

der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — Nein, es wäre zu hart!"

Diese Stimmung, durch mannigfache Leiden und schwere Geschicke nur noch gesteigert, beherrschte sein Leben. Ihr tiefster und großartigster Ausdruck ist die neunte Symphonie. Wir sehen ihn, wie er mit aller Kraft und Entschlossenheit eines energischen Willens den Riesenkampf gegen die Verzweiflung unternimmt, wie er, um sich zu retten, zum Humor flüchtet, und in einer frommen Ergebung und Resignation, die ihn wie mit einer Glorie verklärt, sich unter die höhere Hand beugt. Aber von neuem erhebt sich lauter und gewaltsamer der Sturm im Innern und was ihm Trost gebracht verschwindet unter den andringenden Wogen; übermächtig ringt sich die Sehnsucht nach Freude hervor, und wie das Zauberwort erklingt, da braust und wogt der entfesselte Strom dahin, endlos, unaufhaltsam. — Und hat er sie gefunden, die Freude? Ach nein! Das erfüllt uns mit so tiefer Wehmuth, daß in allem Jubel und Jauchzen, in der erhabensten Verzückung, im ausgelassensten Taumel die wahre Freude doch nicht erklingt. Dem naht sie nicht mehr, der sie suchen muß.

Als die neunte Symphonie zum ersten Mal in Wien aufgeführt war, brach das gefüllte Haus in Jubel aus; der Meister merkte es nicht, denn er hatte sich umgewendet und hörte von dem lärmenden Beifall nichts; man mußte ihn aufmerksam machen, daß er sich umdrehte und dankte. Wie ein elektrischer Schlag traf die von dem Kunstwerk begeisterte Menge der Anblick des Künstlers, der von so schwerem Unglück heimgesucht war. Wir sehen sein greises Haupt nicht, aber heute wie damals empfindet der von den mächtigen Tongebilden entzückte Hörer tief im Herzen den Schmerz einer mit schweren Leiden kämpfenden und ringenden großen Seele.

Mozart-Paralipomenon[1].

Die schwerste Aufgabe erwächst dem Biographen durch seine Pflicht die Wahrheit zu sagen, und zwar wie der geschworne Zeuge nichts als die Wahrheit und die volle Wahrheit zu sagen. Ich habe dabei nicht die Schwierigkeiten im Sinne, welche das wissenschaftliche Erforschen und Feststellen des Factischen darbietet, sondern die Noth, in welche einen gewissenhaften Biographen die Entscheidung versetzt, welche er über das treffen muß, was er mitzutheilen oder zu verschweigen hat. Es kann nicht fehlen, daß sich eine Menge Notizen ansammeln, die in ihrer Gesammtheit unmöglich zu verwerthen sind, wo dann die Frage eintritt, welche Züge die wesentlichen sind, damit ein wahres, und zwar ein in seiner künstlerischen Wirkung wahres Bild zu Stande komme. Die Entscheidung wird namentlich erschwert, wenn auch die Discretion ins Spiel kommt, die man, wie sie im Lebensverkehr unter gebildeten Menschen in Beziehung auf das Privatleben und manche Seiten des Charakters für eine Pflicht des Anstands gilt, sicherlich auch großen Menschen schuldig ist, wenn diese gleich durch ihre Leistungen zu öffentlichen Personen geworden sind. Die Frage, welche Nachrichten als solche, die das Wesen und die Entwickelung des Darzustellenden wirklich aufklären und charakterisiren, festgehalten werden müssen, und welche man als gleichgültige oder gar

1) Allg. Mus. Ztg. 1863 S. 171 ff.

verwirrende fallen zu lassen habe, ist oft nicht leicht zu entscheiden. Dazu kommt, daß meistens für den Biographen nicht einmal mehr res integra ist, daß er so viel wahres, falsches und — was das Aergste ist — halbwahres Gerede aufgeführt findet, daß er, um reine Bahn zu schaffen und ein klares, zuverlässiges Bild zu geben, sich auf Vieles einlassen muß, was am besten gar nicht zur Sprache gebracht wäre. Das Alles kam bei Mozart nur zu oft in Ueberlegung. Wahrhaft beunruhigt aber hat mich die tragische Erzählung von dem auf Mozart eifersüchtigen Ehemann, der sich selbst entleibte, nachdem er seine Frau verwundet hatte. Lange und ernstlich habe ich geschwankt, ob ich sie mittheilen sollte, und mich schließlich dazu verpflichtet gehalten, obwohl ich sie nicht völlig ins Klare zu setzen vermochte. Warum ich jetzt wieder darauf zurückkomme, wird sich aus der nachstehenden kurzen Erörterung ergeben.

Als ich mich im Jahr 1852 mehrere Monate in Wien aufhielt, sprach ich öfters bei Karl Czerny ein, der mir in seiner freundlichen mittheilsamen Weise über Beethoven aus seinem langjährigen Verkehr mit ihm Vieles und Interessantes erzählte. Als er mir eines Tags über sein ganz außerordentliches Phantasiren mancherlei berichtet hatte, fügte er hinzu, auch die Frau Hofdemel, die begeisterte Schülerin und Freundin Mozarts, habe erklärt, nachdem sie Beethoven gehört, das gehe denn doch noch über Mozart. Es habe übrigens Mühe gekostet, daß ihr Beethoven etwas vorgespielt habe. Sie sei nach Wien zum Besuch gekommen und habe bei Czerny's Eltern gewohnt, und als sie den dringenden Wunsch geäußert, Beethoven zu hören, habe der Vater den Sohn, der damals als junger Mensch Beethovens Unterricht genoß, zu diesem begleitet und ihm die Bitte der Frau Hofdemel mitgetheilt. „Hofdemel?“ habe Beethoven gefragt, „ist das nicht die Frau, welche die Geschichte mit Mozart gehabt hat?“ und auf die bejahende Antwort rundweg erklärt, vor dieser Frau werde er nicht spielen; auch sei es erst später durch vieles Zureden gelungen,

ihn dazu zu bringen, daß die Frau ihn besuchen durfte, wo er dann auch phantasirt habe.

Auf meine Frage, was denn das für eine Geschichte mit Mozart sei, äußerte Czerny sein Erstaunen, daß sie mir unbekannt geblieben, und erzählte mir, Frau Hofdemel sei die Schülerin von Mozart gewesen, ihr Mann sei auf denselben eifersüchtig geworden und habe in einem Anfall von Raserei seine Frau tödten wollen, sie aber nur durch Schnitte in Hals und Brust gefährlich verwundet und dann sich selbst entleibt. Er selbst habe in seiner Jugend die Frau, die in Brünn gewohnt habe, bei Besuchen in seinem elterlichen Hause wiederholt gesehen, und da ihm aufgefallen, wie sie die entstellenden Narben am Halse durch ein auf eigene Art gebundenes Tuch zu verdecken gesucht habe, sei ihm von seinem Vater die Begebenheit mitgetheilt worden.

Da Czerny sah, wie diese Erzählung mich ergriff, äußerte er in seiner Aengstlichkeit den Wunsch nicht als Gewährsmann derselben genannt zu werden, und versicherte, sie sei in früheren Jahren in Wien ganz bekannt gewesen. Meine Versuche, dort Bestimmteres über die entsetzliche Begebenheit zu erfahren, schlugen freilich fehl, allein an der Zuverlässigkeit der Czerny'schen Mittheilung zu zweifeln schien mir damals, wie jetzt, ganz ungerechtfertigt.

Eine Bestätigung gab mir Leopold Schefers im Taschenbuch Orpheus für 1841 gedruckte Novelle „Mozart und seine Freundin“, der ganz unverkennbar in allen wesentlichen Motiven und namentlich im Verlauf der Erzählung eben diese Begebenheit zu Grunde liegt. Auch bemerkt Schefer selbst, daß er eine wahre Begebenheit benutzt habe, die auch durch öffentliche Blätter bekannt geworden sei. Hiervon habe ich nun zwar keine Spur auffinden können und ich bin geneigt, es für eine Verwechselung mit den Berichten von der Bestellung des Requiems zu halten, allein ganz unzweifelhaft bleibt es, daß Schefer dieselbe Begebenheit erfahren hatte, welche mir Czerny mitgetheilt hat. Um ganz sicher zu gehen, bat ich Leopold Schefer selbst um Aus-

kunft über die Quelle, aus welcher er geschöpft habe, allein ich erhielt von ihm die Antwort, daß er, der hochbetagte Greis, von seinem Gedächtniß im Stiche gelassen, darüber nichts mehr angeben könne.

Allein meinem verehrten Freund Köchel gelang es, unterstützt von den treuen Nachforschungen des Herrn Franz Leimegger, in der Registratur des Landesgerichtes in Wien ein Aktenstück ausfindig zu machen, aus dem sich über diese Angelegenheit Folgendes ergiebt.

Franz Hofdemel, Kanzellist der k. k. obersten Justizstelle, hatte sich am 10. December 1791 in seiner Wohnung (Stadt, Grünangergasse 1360) in einem Alter von 36 Jahren selbst entleibt[1]) und wurde im allgemeinen Krankenhause gerichtlich beschaut. Offenbar hing mit diesem Selbstmorde die Verwundung seiner schwangeren Frau Magdalene Hofdemel, geb. Pokorny zusammen, da eine Quittung der k. k. Oberbereiterin Therese Weiß vom December 1791 über 120 fl. vorliegt, welche sie „zur nöthigen Verpflegung der verwundeten Frau Hofdemelin" aus dem Nachlasse Franz Hofdemels durch die Erben erhalten hat. Von der Wittwe selbst ward ein Gesuch um 1000 fl. Entschädigung für die Kosten ihrer Heilung und Entbindung eingereicht, das mit den Worten beginnt: „Es ist leider nur allzubekannt, in was für einen elenden und jammervollen Zustand mich mein Ehegatte Herr Fr. Hofdemel, Kanzellist bei der höchstlöblichen obersten Justizstelle seel. durch die so vielfältige Zerschneidung meines Angesichts und sonstiger Theile meines Körpers, die meine Ungesundheit und zwar vermuthlich für meine ganze noch übrige Lebenszeit nach sich ziehet, versetzet, und daß er mich in so einem Zustande als Mutter eines geborenen und eines noch zu hoffenden Kindes hinterlassen habe." Sie erhielt im März 1792 die Summe von 560 fl., zog nach Brünn und gebar dort am 10. Mai einen Knaben, Johann Alexander Franz, der früh gestorben sein muß. Die

1) So berichtet auch die Wiener Zeitung 1791 S. 3225.

bei Lebzeiten des Vaters geborne Tochter Theresia war im December 1791 ein Jahr alt.

Daß Mozart mit Hofdemel bekannt war, geht aus folgendem von Nohl (Mozarts Briefe n. 266) veröffentlichten Briefe hervor:

Liebster Freund!

Ich bin so frei Sie ohne alle Umstände um eine Gefälligkeit zu bitten; — könnten oder wollten Sie mir bis 20 des künftigen Monats 100 fl. leihen, würden Sie mich sehr verbinden; am 20 fällt mir das Quartal meiner Gage zu, wo ich dann meine Schuld mit Dank wieder zurückerstatten werde.

Ich habe auf 100 Dukaten (die ich vom Auslande zu erwarten habe) mich zu sehr verlassen; — da ich sie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten (sie aber täglich erwarte), habe ich mich zu sehr vom Gelde entblößt, so daß ich augenblicklich Geld vonnöthen habe, und deswegen mein Vertrauen zu Ihnen genommen, weil ich Ihrer Freundschaft ganz überzeugt bin.

Nun werden wir uns bald mit einem schöneren Namen nennen können! Ihre Sache ist dem Ende sehr nahe!

Hofdemel half ihm aus der Verlegenheit, wie der von Mozart ausgestellte und geschriebene Wechsel, ehemals im Besitz des Herrn Mendheim in Berlin, beweist, durch den auch die Zeit festgestellt wird.

Wien den 2ten Aprill 789

A dato 4 Monathe zahle ich Endesgesetzter die Summe von 100 fl. sage Ein Hundert Gulden an Herrn von Hofdemel oder an dessen Ordre, valuta habe baar empfangen, leiste zur Verfallzeit richtige Zahlung und unterwerfe mich einem k. k. N. Oe. Merkantil- und Wechselgericht.

Sola an mich.

Wolfgang Amade Mozart,
Kapellmeister in wirklichen k. k. Diensten.

Daß es sich hier um eine und dieselbe Person handelt, ist nicht zu bezweifeln. Jener Franz Hofdemel hinterließ ein Vermögen von 8937 fl.; in seinem Nachlaß war unter andern ein Buch gefunden „Die Feierlichkeiten der gerechten und vollkommenen Loge der Einigkeit von Frankfurt a. M.“, er war also offenbar Freimaurer und auf seinen Eintritt in den Orden bezieht sich unverkennbar der Schluß in Mozarts Briefe.

Aktenmäßig festgestellt ist also der Selbstmord Franz Hofdemels und die durch ihn geschehene Verwundung seiner Frau; das Motiv der Eifersucht und daß diese Mozart gegolten habe, kommt hier nicht zur Sprache; daß man damals wenigstens in gewissen Kreisen die Begebenheit so aufgefaßt und besprochen habe, ist durch Schefers und Czerny's Zeugniß erwiesen. Allein es ist nunmehr auch festgestellt, daß die grauenvolle That erst fünf Tage **nach** Mozarts Tode begangen ist, und dadurch wird es, man kann wohl sagen, zur Unmöglichkeit, daß der bis zum Wahnsinn gesteigerte Argwohn des Mannes, wenn er wirklich das Motiv der That war, soweit er Mozart betraf, durch Thatsachen hervorgerufen worden sei. Ueber die Wahrscheinlichkeit eines zu Mozarts Ungunsten verbreiteten Gerüchtes nachträglich Erörterungen anzustellen, hat nunmehr kein Interesse. Mir ist es eine wahre Erleichterung, daß die Vermuthung, welche sich mir aufgedrängt hatte, die Schatten dieses tragischen Ereignisses möchten Mozarts letzte Lebenszeit verdüstert haben, sich als ganz ungegründet erwiesen hat.

Leonore oder Fidelio?[1].

Die Frage, ob eine Oper, die als Meisterwerk anerkannt ist, früher unter diesem oder jenem Titel aufgeführt worden sei, ist sicher eine unwesentliche, und es mag kaum der Mühe werth geachtet werden, auf ihre Beantwortung Zeit und Mühe zu verwenden. Allein bei einer historischen Untersuchung wird es Pflicht, wenn auch nur ein Nebenumstand Zweifel und Unsicherheit erregt, dieselben zu beseitigen und die Wahrheit zu ermitteln, ohne Rücksicht auf die Arbeit, welche daran gesetzt werden muß. Hier, wo es einen Meister und eine Oper gilt, für welche ein lebhaftes, auch das Detail erfassendes Interesse allgemein verbreitet ist, verfolgt man wohl nicht ungern einmal auch die Ameisenwege, welche eine gewissenhafte Forschung zu gehen nicht verschmähen darf. Indessen wird die folgende Darlegung sich begnügen, den Sachverhalt aus den beweisenden Documenten zu ermitteln, ohne auf die mannigfachen früher, auch von dem Verfasser dieser Zeilen begangenen Irrthümer einzugehen.

Es ist die allgemeine Annahme, daß Beethovens Oper bei den ersten Aufführungen im Jahr 1805, oder doch bei der

1) Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 381 ff.

Wiederaufnahme im Jahr 1806 unter dem Titel Leonore gegeben worden sei, und zwar gegen Beethovens ausdrücklichen Willen, der auf dem Titel Fidelio bestanden sei, den man deshalb auch bei der Umarbeitung im Jahr 1814 gewählt habe.

Diese Annahme gründete sich darauf, daß der von Beethoven im Jahr 1810 herausgegebene Klavierauszug unter dem Titel Leonore erschien, wobei die Voraussetzung gerechtfertigt war, daß die Oper mit der Benennung gedruckt erschien, mit welcher sie aufgeführt worden war. Sodann legte ein interessanter, von Wegeler (Biogr. Notizen über Beethoven S. 62 ff.) veröffentlichter Brief Steph. v. Breunings vom 2. Juni 1806, welcher über das Schicksal der Oper Bericht erstattet, bestimmtes Zeugniß dafür ab. Es heißt hier:

> „Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel Fidelio, wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie auch nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel Leonore auf dem Anschlagzettel."

Allein gegen die Richtigkeit dieses formellen Zeugnisses erheben sich sofort unabweisliche Bedenken. Das französische Original von J. N. Bouilly und P. Gaveaux nämlich, auf welches Breuning sich beruft, hat nicht den Titel Fidelio, sondern Léonore ou l'amour conjugal. Ferner setzt die Bezeichnung des „veränderten Titels Fidelio" voraus, daß bei den Aufführungen des Jahres 1805 der Titel Leonore gebraucht worden sei. Nun lautet der Theaterzettel, welcher in der Sammlung der Hofbibliothek in Wien durch Herrn Gotthard nachgesehen worden ist folgendermaßen:

K. k. priv. Schauspielhaus an der Wien.

Neue Oper:

Heute Mittwoch den 20. November 1805

wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhause an der Wien gegeben

zum Erstenmal

Fidelio

oder

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet

von Josef Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore	Dlle. Milder.
Rocco	Hr. Rothe.
Marzelline	Dlle. Müller.
Jaquino	Hr. Caché.
Wachehauptmann	Hr. Meister.

Gefangene u. s. w.

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Casse für 15 kr. zu haben.

Auch das Textbuch dieser ersten Bearbeitung in drei Akten ist gedruckt unter dem Titel Fidelio. Auf dem Exemplar, welches vor mir liegt, steht zwar „Fidelio, eine Oper in zwey Aufzügen"; allein der Text selbst ist der älteste in drei Aufzügen, und da die Jahreszahl 1805 angegeben ist, so hat sich offenbar ein Druckfehler in der Zahl eingeschlichen.

Also bei den Aufführungen des Jahres 1805 führte die Oper

den Titel Fidelio, und wenn im nächsten Jahr eine Veränderung stattfinden sollte, so mußte der neue Titel vielmehr Leonore lauten. Aber die ebenfalls in der Hofbibliothek vorhandenen Theaterzettel vom 29. März und 10. April 1806 geben wiederum als Titel:

Fidelio
oder
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in zwey Akten frey nach dem Französischen bearbeitet von Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

In dem Personenverzeichnisse sind nur die beiden Aenderungen eingetreten, daß Florestan von Herrn Röckel gesungen wurde, und daß neben Leonore hinzugefügt ist „seine Gemahlin unter dem Namen Fidelio“.

Mithin ist auch im Jahr 1806 die Oper unter dem Titel Fidelio gegeben worden, denn es ist durchaus nicht wahrscheinlich, daß man bei der dritten und letzten Vorstellung, deren Theaterzettel nicht mehr vorhanden ist, den Namen Leonore eingeführt habe. Eine weitere Bestätigung, wenn es deren bedürfte, liegt in dem Umstande, daß in allen kritischen Referaten über beide Aufführungen in der allgemeinen musikalischen Zeitung (1806 Nr. 15. 29), der Zeitung für die elegante Welt (1806, 4. Jan., 10. Mai), dem Freimüthigen (1806, 4. Jan., 14. Juni), der Theaterzeitung (1806, 22. Oct.) die Oper nur Fidelio genannt wird.

Danach drängt sich die unabweisbare Vermuthung auf, daß in Breunings Briefe die Worte Fidelio und Leonore ihre Plätze vertauscht haben. Ob es ein Versehen des Briefschreibers selbst sei — jeder wird zugestehen, daß eine derartige Verwechslung bei eifrigem Schreiben leicht vorkommen könne —, ob es beim Abschreiben oder erst im Druck geschehen sei, läßt sich nicht mehr entscheiden, da Breunings Brief, wie Hr. Geh. Medicinalrath

Wegeler in Coblenz mir mitzutheilen die Güte hatte, nicht mehr vorhanden ist. Kurz, Breuning schrieb oder wollte schreiben:

„daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel Leonore, wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie auch nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel Fidelio auf dem Anschlagzettel."

Nun klären sich auch zwei sonst nicht begreifliche Umstände auf und bestätigen dadurch die Richtigkeit der kritischen Operation.

Das Gedicht, welches Breuning bei der erneueten Aufführung der Oper an Beethoven gerichtet hatte und in jenem Briefe für ihren Freund Wegeler abschrieb, ist dem Theaterzettel vom 29. März 1806 vorgedruckt, ebenfalls noch in der k. k. Hofbibliothek vorhanden und trägt folgenden Titel:

An Herrn
Ludwig van Beethoven
als die
von ihm in Musik gesetzte
und
am 20. November 1805
das
erstemal gegebene Oper
jetzt
unter der veränderten Benennung
Leonore.
wieder
aufgeführt wurde.

Breuning rechnete also nach den getroffenen Verabredungen mit Sicherheit darauf, daß der Titel Leonore eingeführt würde, und mochte nicht wenig verdrießlich sein, neben seinem Gedicht auf dem Theaterzettel doch Fidelio zu finden.

Ferner ist es nunmehr ganz richtig, daß das umgearbeitete Textbuch unter dem Titel Leonore gedruckt war. Der Titel des

Exemplars, welches Dr. v. Sonnleithner mit gewohnter Bereitwilligkeit mitgetheilt hat, lautet:

Leonore
oder
der Triumph der ehelichen Liebe.
Eine
Oper in zwey Aufzügen.
Frey nach dem Französischen bearbeitet
von
Joseph Sonnleithner.
In Musik gesetzt
von
Ludwig van Beethoven.
Für das k. auch k. k. Theater an der Wien.
Wien 1806.

Der Sachverhalt ist jetzt ganz klar. Beethoven wollte seiner Oper den Namen Leonore geben, und wer sich vergegenwärtigt, wie er diese Heldin treuer Gattenliebe aufgefaßt hat, wird das begreiflich und richtig finden. Daher steht auf einer aus Beethovens Nachlaß herrührenden Abschrift der Partitur dieser zweiten Bearbeitung derselbe Titel wie auf dem oben erwähnten Textbuch. Die Direction aber zog Fidelio vor, wahrscheinlich weil Paers beliebte Oper — die übrigens in Wien zuerst im Jahr 1809 gegeben wurde — als Leonore bekannt war. Weshalb sie mit solcher Hartnäckigkeit auf demselben bestand, nachdem sie Beethoven für die erneuete Aufführung die Aenderung in Leonore zugestanden hatte, ist nicht zu ermitteln; daß zwischen dem Bühnenpersonal und dem Componisten ein gespanntes Verhältniß bestand, ist ja auch sonst bekannt. Welche Noth er auch mit dieser Aufführung hatte und wie wenig er dadurch befriedigt wurde, können seine im Anhang mitgetheilten Billets an Meier zeigen.

Auch auf anderen Bühnen wurde die Oper dann in der zweiten Bearbeitung unter dem Titel Fidelio gegeben; als aber Beet-

hoven selbständig den Klavierauszug und die Ouverture herausgab, bestimmte er ausdrücklich den Titel, welchen er für den angemessenen hielt, für beide: Leonore. Ja, als im Jahr 1814 die Oper wieder aufgenommen und von ihm stellenweise umgearbeitet wurde, kam Beethoven auf den Titel Leonore zurück. In dem zum Gebrauch für die Bühne vor der ersten Aufführung geschriebenen Textbuch steht auf dem Titel, wie mir Dr. Nottebohm mittheilt, Leonore. Aber auch diesmal schritt die Theaterpraxis ein, Leonore ist ausgestrichen und Fidelio daneben geschrieben. Unter diesem Titel wurde die Oper gegeben, und den neuen vollständigen Klavierauszug der Oper veröffentlichte Beethoven selbst unter dem Titel Fidelio.

Für die leichte und sichere Unterscheidung der verschiedenen Bearbeitungen sind die von Beethoven selbst autorisirten Benennungen Leonore und Fidelio übrigens nur erwünscht.
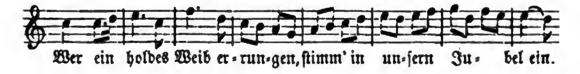
Ueber das Verhältniß der Bearbeitung von 1806 zur ersten, wie zum Fidelio von 1814 hat das gedruckte Textbuch, das mir früher unbekannt geblieben war, erwünschten Aufschluß gegeben. Einige Punkte mögen hier eine kurze Erörterung finden, für welche auch noch einige andere Hülfsmittel zu Gebote standen. Das Interessanteste und Bedeutendste ist ohne Frage die reiche Sammlung von Skizzenblättern zur ersten Leonore, welche jetzt in einen starken Band in Querfolio zusammengebunden im Besitze des Hrn. Paul Mendelssohn in Berlin sind, dessen zuvorkommende Gefälligkeit mir ein genaues Studium derselben möglich machte. Diese Skizzen beziehe: sich fast auf alle Nummern der Oper, die ganz oder theilweise in denselben entworfen oder bearbeitet sind, die meisten derselben wiederholt und in sehr abweichenden Ansätzen. Man sieht daraus, wie Beethoven sich mit den verschiedenen Stücken der Oper gleichzeitig beschäftigte, denn die Skizzen derselben laufen durch einander. Auch Entwürfe zu anderen Compositionen finden sich zwischen denen zur Oper, und mit nicht geringem Erstaunen sieht man unmittelbar hinter einander Skizzen zum zweiten Finale der Leonore, zum Scherzo des Quar-

tetts in F dur (Op. 59, 1), dessen wesentliche Motive alle hier notirt sind. dann wieder zur Arie der Marcelline „Ach, wär' ich erst mit dir vereint", hierauf zum letzten und ersten Satz der Klaviersonate in F moll (Op. 57), endlich zum Adagio des Tripel-Concerts (Op. 56), dessen übrige Sätze an andern Stellen sich skizzirt finden, wodurch auch die Entstehungszeit dieses Werkes bestimmt fixirt wird. Neben vielen, zum Theil sehr von einander abweichenden Versuchen einzelner Stellen des zweiten Finales liest man eine jener eigenthümlichen Bemerkungen, welche Beethoven, wie sie ihm einfielen, niederzuschreiben liebte, als ob er eine Beobachtung oder Mahnung dadurch sich selbst erst ganz klar machen und nachdrücklich einprägen wolle, wie er es ja mit seinen musikalischen Einfällen auch zu machen pflegte. Diese Bemerkung lautet:

„am 2. Juni. Finale immer simpler — alle Claviermusik ebenfalls — Gott weiß es — warum auf mich immer noch meine Claviermusik immer den schlechtesten Eindruck macht, besonders, wenn sie schlecht gespielt wird."

Wer sollte denken, daß Beethoven damals auch nur in Momenten so zweifelmüthig über die Wirkung seiner Klaviermusik hätte sein können!

Die Skizzen sind natürlich sehr verschiedener Art. Zum Theil sind es gänzlich von einander abweichende Versuche denselben Text musikalisch auszudrücken, und manche Nummern, wie die Arien Marcellines und Pizarros, das Grabduett, einzelne hervortretende Stellen erschienen anfangs mit ganz anderen Motiven als später in der Oper. So ist der Schlußchor zuerst mit dieser Melodie notirt:



Anderemale sind ganze Stücke in einem Zuge so hingeschrieben, wie sie dann im Wesentlichen geblieben sind. Daneben geht dann aber diese unermüdliche Detailarbeit, die gar nicht aufhören kann

nicht blos einzelne Motive und Melodien, sondern die kleinsten Elemente derselben hin und her zu wenden und zu rücken und aus allen denkbaren Variationen die beste Form hervorzulocken. Man staunt über dieses unaufhörliche Versuchen und begreift nicht, wie aus solchem musikalischen Bröckelwerk ein organisches Ganze werden könne. Vergleicht man aber das fertige Kunstwerk mit dem Chaos der Entwürfe, so wird man immer wieder von der tiefsten Bewunderung vor dem schöpferischen Geist ergriffen, der die Idee seiner Aufgabe so klar angeschaut, Grundlage und Umriß der Ausführung so fest und sicher gefaßt hat, daß unter alle dem Suchen und Versuchen im Einzelnen doch das Ganze aus seiner Wurzel naturgemäß heraufwächst und sich entwickelt. Und machen diese Skizzen nicht selten den Eindruck unsicheren Schwankens und Tastens, so wächst nachher wieder die Bewunderung vor der wahrhaft genialen Selbstkritik, die, nachdem sie Alles geprüft, schließlich mit souveräner Gewißheit das Beste behält. Ich habe nicht wenige Skizzenbücher Beethovens zu prüfen Gelegenheit gehabt, mir ist aber kein Fall bekannt, wo man nicht anerkennen müßte, daß das, was er gewählt — auch wirklich das Schönste sei, oder wo man bedauern möchte, daß das von ihm Verworfene nicht zur Ausführung gekommen ist.

Am meisten Noth scheint ihm schon bei der ersten Bearbeitung die Arie Florestans gemacht zu haben; es finden sich für dieselbe eine ganze Reihe sehr verschiedener Versuche, und für die Geschichte derselben läßt sich ein, leider nur negativer, Aufschluß gewinnen.

Bekanntlich hatte Röckel, der bei der Aufführung im Jahr 1806 die Rolle des Florestan übernahm, unter anderen Mittheilungen, welche er Ries über diese Aufführung machte, ihm auch erzählt, daß die Arie ursprünglich nur aus dem Adagio im Dreivierteltakt bestanden habe, an dessen Schluß der Sänger vier Takte lang das hohe F auszuhalten hatte, während die Instrumente sich langsam verloren. Der Tenorist, der das nicht leisten konnte, d. h. also Demmer, dessen Stimme bereits ausgesungen

war, hatte Abänderung dieser Stelle und Hinzufügung eines Allegro verlangt, sonst werde er nicht auftreten, und Beethoven hatte nachgegeben. So war die Theatertradition. Röckel besaß die Singpartie dieser Arie von Beethovens Hand geschrieben; leider giebt Ries gar nichts Näheres zu ihrer Charakteristik an, und meines Wissens ist sie nicht wieder benutzt worden. Indessen kann es kaum zweifelhaft sein, daß Röckel die Arie so gesungen hat, wie sie im Klavierauszug der Leonore gedruckt wurde, übereinstimmend mit den Seconda'schen Orchesterstimmen. Eine Schwierigkeit macht auf den ersten Augenblick das Textbuch von 1806. Hier finden sich nämlich nach den Schlußworten des Adagio „meine Pflicht hab' ich gethan" noch folgende Verse, die im ersten Textbuch wie im Klavierauszug fehlen:

Ach! nur Leonorens Leiden
Drücken mehr als Fesseln mich;
Ja, um alle Lebensfreuden
Täuschte ich sie fürchterlich!
Mir blieb doch im Mißgeschicke
Stets zum Trost ihr holdes Bild,
Und aus ihrem Engelsblicke
Sprach noch Liebe sanft und mild!

Dann kommen mit der Bemerkung „er zieht ein Bildniß aus dem Busen" die Verse, welche dem Allegro, wie es gedruckt ist, zu Grunde liegen:

Ach, es waren schöne Tage u. s. w.

Da bei der Wiederaufnahme der Oper im Jahr 1806 nur gekürzt, aber nirgends erweitert wurde so ist dieser Zusatz, der die Situation etwas deutlicher macht, wohl dem ersten Tenoristen zu Gunsten eingeschoben worden, der ein gehöriges Allegro wünschte, und 1806 bei der allgemeinen Kürzung der Musik wieder herausgeworfen. Daß aber die erste Composition der Arie ganz ohne Allegro gewesen sei, ist sicherlich eine Ungenauigkeit in Röckels Bericht, die vielleicht darin ihren Ursprung hatte, daß das Allegro

zum Schluß wieder ins Adagio überging. Denn theils stehen die Worte desselben schon im ersten Textbuch, theils sind in den verschiedenen Entwürfen beide Sätze der Arie skizzirt. Der letzte Entwurf zeichnet sich dadurch aus, daß er durch das beigeschriebene Flauto eine obligate Flöte signalisirt, und damit stimmen die mannigfaltig skizzirten Passagen überein. Daß dieser Entwurf auch zur Ausführung gekommen ist, beweist ein geringfügiger, aber entscheidender Umstand. Prof. Schindler theilte mir eine alte, von Beethoven revidirte Abschrift der Introduction zum zweiten Akt mit Florestans Recitativ nach der ersten Bearbeitung zur Einsicht mit. Die Introduction entspricht der im Klavierauszuge der Leonore gedruckten bis auf einige dort vorgenommene Kürzungen; das Recitativ aber ist wesentlich verschieden und in dieser ersten Bearbeitung ungleich schöner und bedeutender, als das in der zweiten rücksichtslos verkürzte, wie die Beilage zeigt, welche von der Introduction nur die letzten das Recitativ unmittelbar einleitenden Takte mittheilt. Leider bricht die Abschrift nach dem zweiten Takt der Arie ab, allein bei dem Wechsel der Tonart ist die neue Vorzeichnung nur bei den Instrumenten angemerkt, welche auch in der Arie beschäftigt sind. Sie fehlt deshalb bei den Oboen und Posaunen, allein sie ist außer bei den Clarinetten und Fagotten auch bei der Flöte vorgeschrieben, die also verwandt wurde. Diese erste Bearbeitung scheint leider spurlos verschwunden zu sein: die Kerkerarie mit obligater Flöte wäre allerdings ein interessanter Fund.

Wie aus dem Textbuche von 1806 hervorgeht, hatte man bei der Umarbeitung eine Nummer oder vielleicht zwei gestrichen. Jene Nummer ist Roccos Lied „Hat man nicht auch Gold beyneben"; dies fehlt im Textbuch wie im Klavierauszug. Aber das Lied steht schon im Textbuch von 1805 und unter den Skizzen finden sich die Entwürfe zu demselben. Nachdem es 1806 fortgelassen war, hatte es anfangs auch im Fidelio 1814 keine Aufnahme gefunden, wie das bereits erwähnte handschriftliche Textbuch ausweist. In diesem ist es erst später nachgetragen; der Ankündigung nach, welche für

Beethovens Benefizvorstellung am 18. Juli gedruckt wurde, ist es erst in dieser wieder aufgenommen. Es läßt sich also begreifen, daß man es damals für eine neue Composition ansah.

Die andere Nummer, welche gewiß schon in der ältesten Leonore sich fand und vielleicht in der zweiten ausfiel, ist das Melodram im zweiten Akt. Daß es von Beethoven gleich anfangs componirt worden ist, beweisen die Entwürfe, welche sich unter den Skizzen finden, und zwar sind die Anklänge an das Duett im ersten Finale „Wir müssen gleich zum Werke schreiten" hier schon angewendet; die schöne Erinnerung an die Arie Florestans bei den Worten „nein, nein er schläft" konnte natürlich erst in der letzten Bearbeitung des Fidelio Platz finden. Daß Beethoven den Gedanken des Melodrams, wenn er ihn einmal gefaßt hatte, nicht unausgeführt ließ, versteht sich von selbst. Es ist gewiß im Jahr 1806 gestrichen worden, wie sich daraus abnehmen läßt, daß es nicht allein im Klavierauszuge, sondern auch in den Seconda'schen Stimmen fehlt; aus welchen Gründen ist freilich nicht einzusehen, allein man war damals so aufs Streichen versessen, daß man nach Gründen nicht viel gefragt zu haben scheint.

Und dennoch war es wenigstens nicht die Absicht, zwei andere Musikstücke ganz zu streichen, von denen Ries erzählt, daß Beethoven sie nach langem Widerstreben Preis gegeben habe, worauf man sie habe ausfallen lassen, das Terzett zwischen Marcelline, Jaquino und Rocco „Ein Mann ist bald gewonnen" und das Duett zwischen Leonore und Marcelline „Um in der Ehe froh zu leben". Das Textbuch von 1806 zeigt vielmehr, daß man ihnen durch veränderte scenische Einrichtung nur einen angemessenen Platz geben und dadurch bessere Wirkung sichern wollte. Ursprünglich gerathen Marcelline und Jaquino gleich in der ersten Scene nach dem Duett in Zank, darüber kommt Rocco zu, weist Jaquino ab und nun schließt sich das Terzett an. Nachdem später Pizarro Rocco vergebens zum Morde zu dingen versucht hat, begegnen sich Leonore und Marcelline und in dieser Scene findet das Duett zwischen

beiden Statt; Leonore bleibt dann allein zurück und bereitet durch einen kurzen Monolog ihre Arie vor. In der Umarbeitung von 1806 kommt nach dem ersten Duett zwischen Marcelline und Jaquino gleich Rocco heraus und leitet mit wenigen Worten das Auftreten Fidelios ein; die Zankscene und das Terzett sind hier weggefallen. Aber im Folgenden schließt sich an das Duett zwischen Pizarro und Rocco nach einem bewegten Monolog Leonorens gleich ihre große Arie an. Nun erst tritt Marcelline auf und ihr Gespräch führt zu dem Duett zwischen beiden; nachdem Leonore abgegangen, begegnet Jaquino Marcelline und fängt mit ihr den Streit an, der, nachdem Rocco hinzugetreten ist, in dem Terzett, das hier um eine Strophe verkürzt ist, seinen Abschluß findet. Daß beide Stücke 1806 so ausgeführt werden sollten, wird unzweifelhaft durch den Umstand, daß sie im Klavierauszug und in den Seconda'schen Stimmen sich in der zuletzt bezeichneten Ordnung vorfinden, und zwar mit Abkürzungen gegen die ursprünglichen Compositionen, die nur in der Beethoven damals aufgedrungenen Schneiderpraxis ihre Erklärung finden. Wahrscheinlich wurde unmittelbar vor der Aufführung, nachdem das Buch schon gedruckt war, noch beschlossen, diese Partie zu streichen. Dies muß man annehmen, da die Erzählung von Ries ihre Bestätigung in der brieflichen Aeußerung Röckels bei Thayer (chron. Verz. S. 67) findet, es seien gestrichen:

1. a great Aria with chorus of Pizarro d. h. der Schluß des ersten Finales in der ursprünglichen Gestalt;
2. a comic Duo between Leonore and Marcelline with Violin and Violoncello solo;
3. a comic Terzetto between Marcelline, Jaquino and Rocco.

Dagegen aber erzählt Treitschke ganz bestimmt, daß 1814 bei der Umarbeitung zum Fidelio Beethoven selbst die ganze Scene mit Duett und Terzett entfernt habe, weil sie die Handlung aufhalte und die Musik zu sehr concertmäßig sei; jedenfalls kam sie dann im Fidelio nicht mehr zum Vorschein.

Anhang III.

Die oben erwähnten Billets von Beethoven sind an Friedr. Sebast. Meier gerichtet (geb. 1773, gest. 1835), der die älteste Schwester von Constanze Mozart und Aloysia Lange, welche als Mad. Hofer die erste Königin der Nacht gewesen war, in zweiter Ehe geheirathet hatte. Ihm war die Rolle des Pizarro zugefallen, für die er in keiner Weise genügend war. Die Billets sind undatirt, doch ist deutlich, daß die folgenden beiden sich auf die Proben zur ersten Aufführung 1805 beziehen.

1.

Lieber Mayer! das Quartett vom 3. Akt ist nun ganz richtig, was mit rothem Bleistift gemacht ist, muß der Copist gleich mit Dinte ausmalen, sonst verlöscht es!

Heute Nachmittag schicke ich wieder um den 1. und 2. Akt, weil ich den auch selbst durchsehen will.

Ich kann nicht kommen, indem ich seit gestern Kolikschmerzen — meine gewöhnliche Krankheit habe. Wegen der Ouvertüre und den Anderen sorg dich nicht; müßte es seyn, so könnte morgen schon Alles fertig seyn. Durch die jetzige fatale Crisis habe ich soviele andere Sachen noch zu thun, daß ich Alles, was nicht höchst nöthig ist, aufschieben muß.

Dein Freund
Beethoven.

2.

Sei so gut! lieber Mäyer und schicke mir die blasenden Instrumente von allen 3 Akten und die Violin primo und 2do sammt Violonzell von 1 und 2 Akten; auch kannst du mir die Partitur schicken worin ich selbst Einiges corrigirt, weil die am wichtigsten. Der Gebauer soll mir diesen Abend gegen 6 Uhr seinen geheimen Sekretär schicken wegen dem Duett u. a. m.

Ganz dein
Beethoven.

Auf die zweite Aufführung im Jahr 1806 beziehen sich die folgenden Briefe, wie aus der Erwähnung der Aufführungstage Sonnabends (29. März) und Donnerstag (10. April) hervorgeht.

3.

Lieber Mayer.

Baron Braun läßt mir sagen, daß meine Oper Donnerstags soll gegeben werden; die Ursache warum werde ich dir mündlich sagen — ich bitte dich nun recht sehr, Sorge zu tragen, daß die Chöre noch besser probirt werden, denn es ist das letztemal tüchtig gefehlt worden, auch müssen wir Donnerstags noch eine Probe mit dem ganzen Orchester auf dem Theater haben, es war zwar vom Orchester nicht gefehlt worden, aber — auf dem Theater mehrmal; doch das war nicht zu fordern, da die Zeit zu kurz war. Ich mußte es aber darauf ankommen lassen, denn B. Braun hatte mir gedroht, wenn die Oper Sonnabends nicht gegeben würde, sie gar nicht mehr zu geben. Ich erwarte von deiner Anhänglichkeit und Freundschaft, die du mir wenigstens sonst bewiesen, daß du auch jetzt für diese Oper sorgen wirst; nach dem braucht die Oper dann auch keine solche Proben mehr und ihr könnt sie aufführen, wann ihr wollt. Hier zwei Bücher, ich bitte dich Eines davon ** zu geben. Leb wohl, lieber Mayer, und laß dir meine Sache angelegen sein.

Dein Freund
Beethoven.

4.
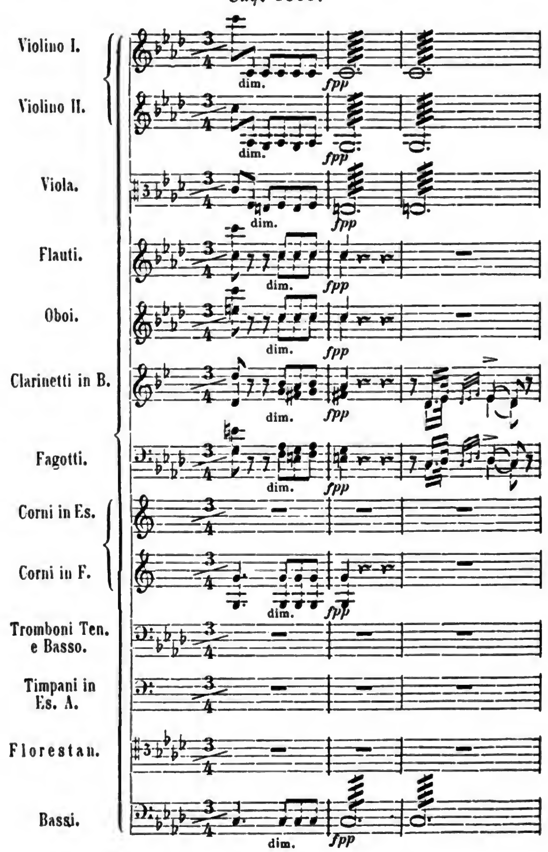
Lieber Mayer! Ich bitte dich Hrn v. Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigirt, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahe bei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — daß alle *pp*, *crescendo*, alle *decresc.* und alle *forte*, *ff* aus meiner
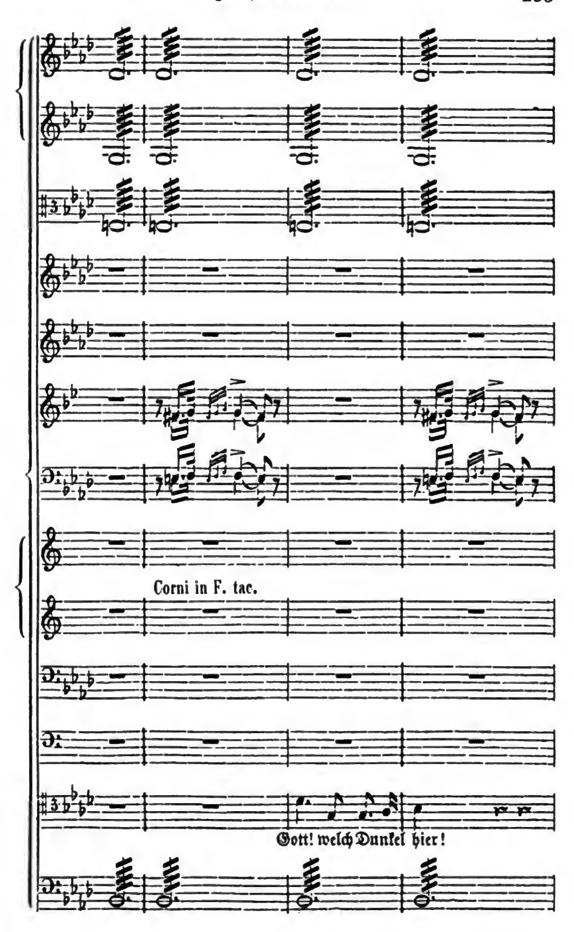
Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust weiter Etwas zu schreiben, wenn mans so hören soll! Morgen oder übermorgen hole ich dich ab zum Essen. Ich bin heute wieder übel auf.
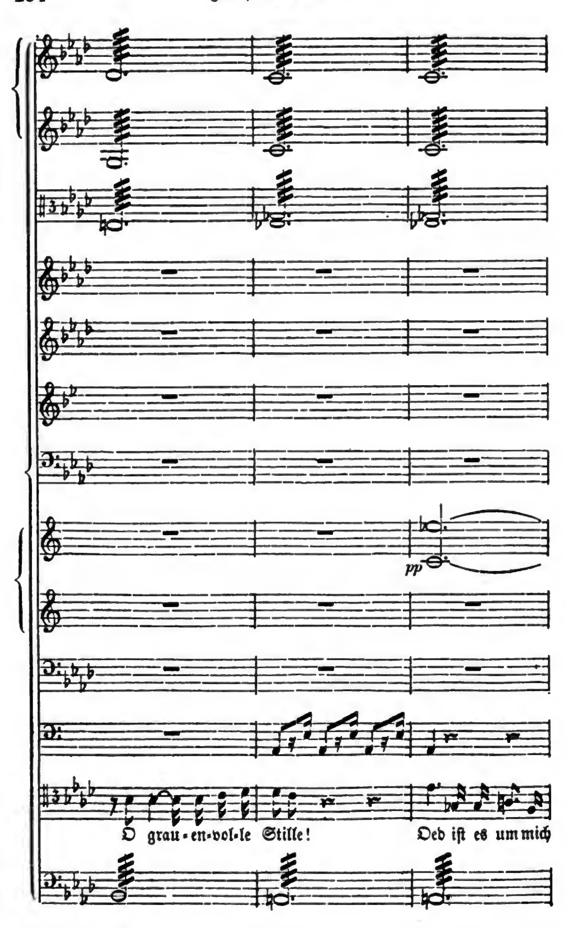
Dein Freund
Beethoven.
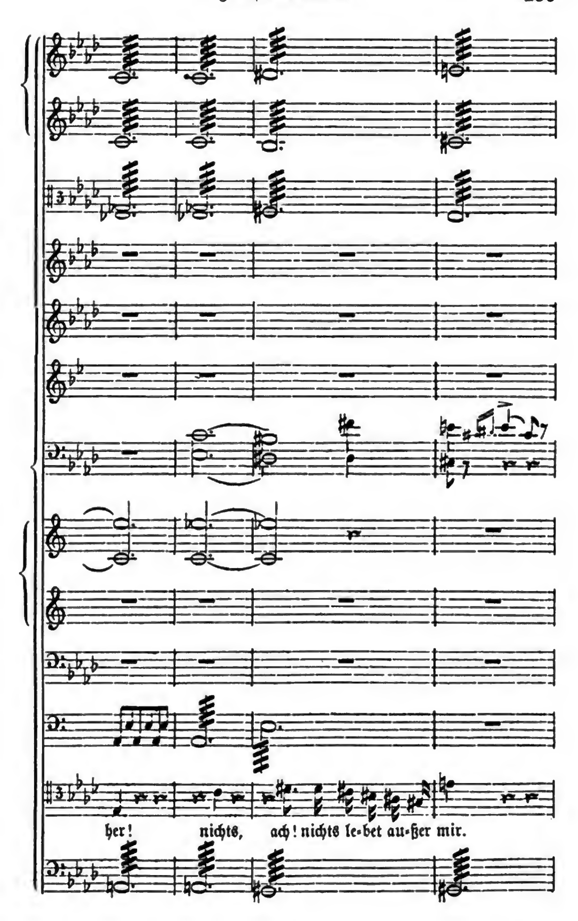
P. S. Wenn die Oper übermorgen sollte gemacht werden, so muß morgen wieder Probe davon im Zimmer sein, sonst geht es alle Tage schlechter!
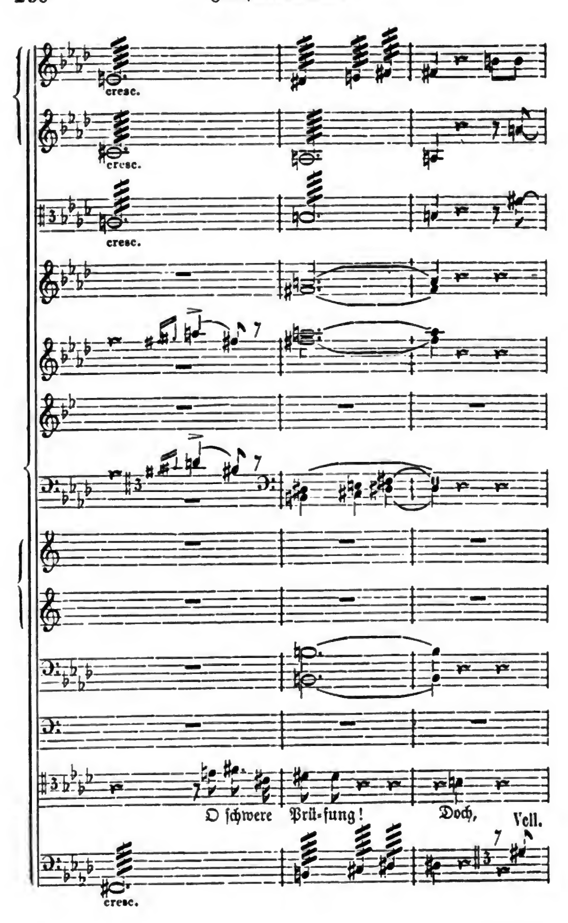
Florestans Recitativ in Beethovens erster Bearbeitung vom Jahr 1805.
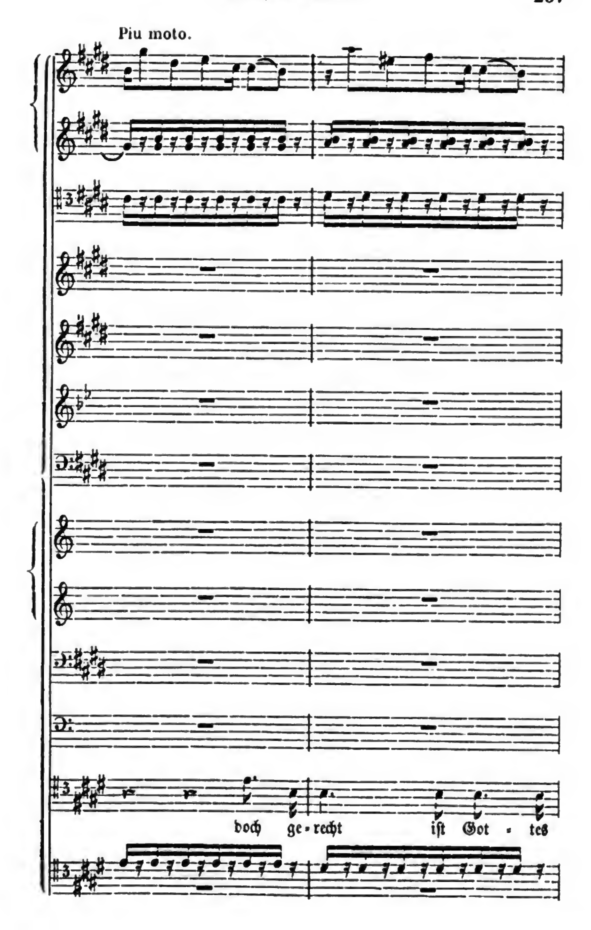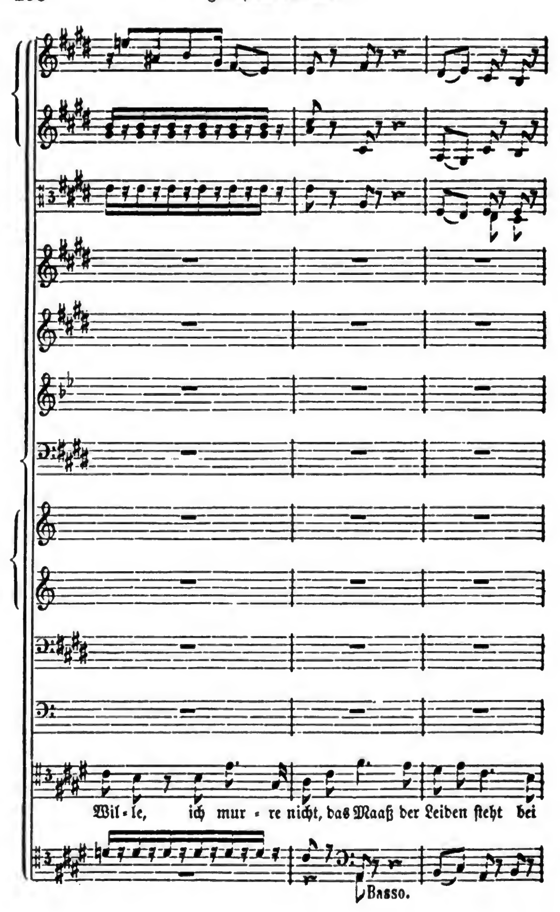



Corni in F. tac.
Gott! welch Dunkel hier!
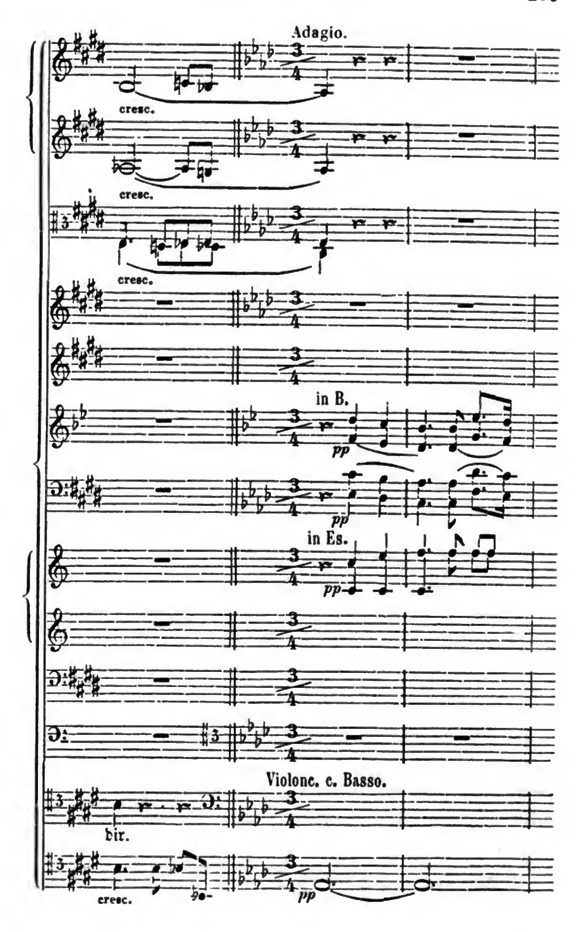

pp
O grau-en-vol-le Stille! Oed ist es um mich


her! nichts, ach! nichts le-bet au-ßer mir.


cresc.
cresc.
cresc.
O schwere Prü-fung! Doch,
Vell.
cresc.


Piu moto.
doch ge-recht ist Got-tes


Wil - le, ich mur - re nicht, das Maaß der Leiden steht bei
Basso.


Adagio.
cresc.
cresc.
cresc.
in B.
pp
pp
in Es.
pp
Violonc. c. Basso.
bir.
cresc.
pp

Beethoven im Malkasten[1].

Vor Kurzem las man in der Kölnischen Zeitung, allerdings bescheiden unter den Inseraten versteckt, folgenden kleinen Aufsatz:

Eine Illustration der Symphonie pastorale.

* Düsseldorf, 7. Februar.

„Lebende Bilder sind von je her eine große Liebhaberei der Düsseldorfer Künstler gewesen, und sie haben in ihrer Darstellung eine eigenthümliche Geschicklichkeit ausgebildet; nirgendwo versteht man es so gut, wie in Düsseldorf, diese malerisch-theatralischen Darstellungen zu einer Vollkommenheit zu bringen, welche selbst den ernsteren Kunstfreund erfreut und überrascht; nirgendwo aber auch hat man dieses ursprüngliche Gesellschaftsspiel mit solchem Eifer und Ernst von wirklich künstlerischem Standpunkte aus erfaßt. Die große Fertigkeit der Düsseldorfer Landschaftsmaler in decorativer Malerei trägt sehr viel zur Vollkommenheit dieser Darstellungen bei, welche vor einem größeren Publicum und unter weniger beschränkten Umständen sich jedenfalls einen noch weiteren Ruf erworben hätten, wie sie ihn schon besitzen. Man hat sich schon vor Jahren nicht mehr damit genügen lassen, nur hübsche Situations- und Costumebilder nachzuahmen, — man hat sich an großartige und ernste Werke gewagt und Dinge geleistet, welche in Bezug auf die mechanische Inscenesetzung den größten Theatern Ehre machen würden. Bei verschiedenen Festen

1) Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 293 ff.

und Gelegenheits-Aufführungen hat besonders der Künstlerverein „Malkasten" mit seinen reichen und vielseitigen künstlerischen Kräften viel Schönes geschaffen, von welchem man mit Recht bedauern kann, daß es von so kurzer Dauer ist."

„Neuerdings aber genügt den Meistern in diesem Fache das gewöhnliche lebende Bild nicht mehr, — man ist zu einer Art von halbdramatischen Darstellungen übergegangen: wechselnde Gruppen und wandelnde Decorationen mit musikalischer, manchmal auch declamatorischer Begleitung. In dieser Weise ist Ende vorigen Monats, bei Gelegenheit eines Festes der Künstler-Liedertafel in Düsseldorf, eine Illustration zu Beethovens Pastoral-Symphonie dargestellt worden in einer Reihe von beweglichen lebenden Bildern, in welchen pantomimisch und malerisch die Situationen erscheinen, welche der Tondichtung zum Grunde liegen."

„Wie die Symphonie, zerfiel auch die Darstellung in drei Munpttheile. Das erste Bild bringt eine heitere Sommer-Landschaft in Morgenbeleuchtung, links weite Ferne, rechts eine Baumgruppe mit einer weidenden Heerde und ihrem Hirten. Schnitter ziehen heran und die Ernte beginnt, der Dorfpfarrer tritt herzu, eine städtische Familie kommt lustwandelnd heran und läßt sich nach dem Dorfe weisen. Der Mittag und der Aufbruch der Schnitter schließt die erste Bilderreihe. Der zweite Satz beginnt, und die Landschaft verwandelt sich, indem sie sich leise seitwärts zieht, als drehte der Beschauer sich auf seinem Standpunkte herum; ein reizendes Thal zwischen waldigen Höhen, von einem lustigen Bache durchzogen, schattende Bäume, durch deren Laub die Sonnenstrahlen blitzen; holzlesende Kinder erscheinen und spielen am Bache; die Städterfamilie kommt heran, die Eltern lagern sich im Schatten, ein junges Liebespaar sucht Blumen und fängt Schmetterlinge, lagert sich endlich zu den Eltern ins Gras. Mit einer ruhigen, idyllischen Gruppe schließt der zweite Satz. Beim dritten Satze finden wir uns mitten im Dorfe vor dem Wirthshause, wo die Bauern lustig tanzen, Streit unterbricht den Tanz; er wird geschlichtet und der Tanz beginnt von neuem, aber das Gewitter

bricht herein. Alle Figuren verschwinden und nur die entsprechende malerische Darstellung begleitet die Musik. Das Gewitter zieht vorüber, es zeigt sich ein Regenbogen, einzelne Landleute treten aus ihren Häusern heran, die Sonne sinkt und beleuchtet noch zuletzt das hohe Kirchendach, der Pfarrer tritt herzu, und wie die Abendglocke herüber tönt, beten alle den Abendsegen. Damit schließt das Ganze."

„Wenn eine Darstellung wie die geschilderte von ernsten Musikfreunden auch vielleicht als eine den Zuhörer zerstreuende Spielerei betrachtet werden mag, so bot sie doch dem Unbefangenen einen wirklich erfreuenden, begeisternden Genuß, um so mehr, als die ganze Aufführung im höchsten Grade gelungen war. Die vortrefflichen landschaftlichen Decorationen waren von Oswald Achenbach mit seiner gewöhnlichen Meisterschaft gemalt, die Maschinerie hatte Otto Windscheid geschaffen. Die Leitung des Ganzen hatte Max Heß übernommen, von welchem auch das scenische Arrangement und gewissermaßen die ursprüngliche Composition der ganzen Aufführung ausgegangen war."

Sollte die Schilderung des Unbefangenen noch einen Zweifel übrig lassen, ob wirklich zu diesen nicht blos lebenden, sondern wandelnden Bildern die Beethoven'sche Symphonie vollständig aufgeführt worden sei, so muß leider constatirt werden, daß wirklich im Malkasten eine vollständige Orchester-Aufführung der Pastoralsymphonie auf solche Weise illustrirt worden ist.

Daß unbefangene Zuhörer, welche sich selbst harmlos ernsten Musikfreunden gegenüber stellen, erfreut sind, wenn ihnen die Mühe des Zuhörens durch das Zusehen erleichtert wird, und die Verkoppelung der Malerei mit der Musik ohne weiteres als eine Verdoppelung des Genusses dankbar annehmen, läßt sich begreifen. Sie werden es wahrscheinlich nur als eine angemessene Steigerung der Wirkung auf Unbefangene ansehen, wenn z. B. der Vogelgesang aus dem Orchester in die Landschaft versetzt, dem Donner beim Gewitter durch entsprechende Maschinen, den frommen Empfindungen durch Glockengeläute hinter der Leinewand nachge-

holfen würde. Ja, für sie könnte sich der Genuß verdreifachen, wenn man auch den Geschmack nicht leer ausgehen ließe. Das Erwachen heiterer Empfindungen könnte durch einen guten Bissen nur gefördert werden, die Scene am Bach würde durch eine Tasse Kaffe angenehm belebt, und wie würde eine Schale frischer Milch die dankbaren Gefühle durch die Freude darüber erhöhen, daß sie bei dem vorangehenden Gewitter nicht, wie bei dem weiland Vogler'schen, sauer geworden wäre!

Doch ohne Scherz! Dieses Publicum, welches, bei völligem Mangel an Sinn und Bildung für Kunst, für seine Sucht nach Zerstreuung das Aushängeschild der Unbefangenheit gebraucht, hat genug an dem Goethe'schen

Wie und wo ich mich vergnüge
Mag es immerhin geschehen.

Auch ist bei dem großen Apparat, den solche Vergnügungen verlangen, nicht eben zu besorgen, daß sie in weiteren Kreisen den Geschmack verderben. Allein was die Sache ernsthaft und in gewissem Grade zu einer signatura temporis macht, ist der Umstand, daß ernsthafte Künstler, Künstler von Namen und Bedeutung in solcher Weise mit einem großen Kunstwerk umgehen, ohne sich, wie es scheint, darüber klar zu werden, daß sie es in seinem innersten Wesen als Kunstwerk angreifen und aufheben.

Wenn die Düsseldorfer Landschaftsmaler in Erholungstunden ihre „große Fertigkeit in decorativer Malerei" auch zur Unterhaltung von Unbefangenen verwenden wollen, so ist darüber nicht zu rechten: jeder kann seine Perlen — verschenken. Zu allen Zeiten haben große und geniale Künstler eine Freude daran gefunden, in Aufgaben eines heiter erregten Augenblicks spielend Kraft und Laune zu bewähren, und wenn sie übermüthig weder sich noch andere, noch die Würde der Kunst schonten, so entschädigt oder entschuldigt die übersprudelnde Kraft. Aber hier handelt es sich nicht um eine geniale Laune, sondern um einen ernstlichen, mit einer, man möchte sagen, philisterhaften Sorgfalt ausgeführten Versuch,

ein musikalisches Kunstwerk durch malerisches Beiwerk in seiner Wirkung zu erhöhen.

Lebende Bilder mit Musik in Verbindung zu bringen, ist zwar keineswegs etwas Neues. Allein man hat dann die Musik angewendet, um die Stimmung hervorzurufen, in welcher das Bild angeschauet werden soll; je flüchtiger der Moment des Sehens vorübergeht, um so mehr wünschte man den Eindruck durch die entsprechende Stimmung zu sichern und zu verstärken. Deshalb wird denn auch meistens ein angemessenes Musikstück vorher ausgeführt, als Vorbereitung auf das Schauen; dasselbe, während das Bild sichtbar wird, fortdauern zu lassen, hat schon Bedenken — je wirksamer es ist, um so eher wird es den Beschauer zerstreuen. Jedenfalls wird hier die musikalische Wirkung nur als ein Analogon für die malerische herangezogen; sie soll nicht dasselbe noch einmal nur in anderer Form ausdrücken, was im Bilde zur Anschauung gebracht wird, sondern verwandte Empfindungen erregen und dadurch die Wirkung der Malerei vorbereiten, verstärken, innerlicher machen.

Der Pastoralsymphonie gegenüber aber hatte die Malerei sich diesmal eine andere Aufgabe gestellt. Beethoven hat es selbst verrathen, daß die Eindrücke des Landlebens den Anlaß zu dieser Symphonie gegeben haben. Da so manches, was in der Natur Klang und Ton hat, hier zum künstlerischen Motiv wiedergeboren ist, mochte er es angemessen finden, anzudeuten, daß das nicht zufällig, noch unbewußt sei, wobei er sich denn auch um der Schwachen willen verwahrt hat, daß er nicht habe malen wollen, sondern Empfindungen ausdrücken. Wenn nun ein Landschaftsmaler, der musikalischen Eindrücken zugänglich ist, durch Beethovens Musik sich so angeregt fühlen sollte, daß er aus dieser Stimmung heraus ein landschaftliches Bild produciren wollte, so wäre dagegen sicherlich nichts einzuwenden. Allein so gewiß er ein wahrer Künstler ist, so gewiß wird, wenn er an die Composition und an die Ausführung des Bildes geht, die Natur selbst, welche für ihn die erste und echte Quelle künstlerischer Conception und

bei allen Detailstudien Vorbild und Gesetz ist, nicht minder auch die eigenthümlichen Voraussetzungen und Bedingungen, an welche ein Werk der Malerei — insofern es eben ein malerisches Kunstwerk — nothwendig gebunden ist, über jene musikalische Anregung so entschieden die Oberhand gewinnen, daß seine Landschaft sicher nicht als eine eigentliche Reproduction eines Beethoven'schen Symphoniesatzes wird gelten können. Mag die Erinnerung daran für ihn Werth behalten, weil sie ihm den subjectiven Ausgangspunkt seiner künstlerischen Thätigkeit bezeichnet: objective Geltung für die Auffassung seiner künstlerischen Leistung kommt ihr nicht zu. Man kann dreist behaupten, je besser ihm sein Werk gelungen ist, um so weniger wird ein musikalischer Beschauer des Bildes sich etwa an bestimmte Stellen der Symphonie, oder überhaupt an diese erinnert finden. Wenn ein durch schöpferische Begabung der Beethoven'schen Natur nahe verwandter Maler eine Landschaft im Gemälde wiedergäbe, ohne von Musik etwas zu wissen, dann wäre es noch eher denkbar, daß sie den musikalischen Eindruck wieder hervorriefe, weil die Uebereinstimmung der poetisch-productiven Natur in verschiedenen Künstlern analoge Aeußerungen und Wirkungen hervorbringen wird. Allein was wäre das dann mehr als eine interessante Erscheinung? Wer wirklich für die Kunst oder auch nur für eine Kunst empfänglich ist, der wird jedes Kunstwerk als das, was es an sich ist, auffassen und auf sich wirken lassen, das Bild als Bild und die Symphonie als Symphonie. Die Neigung und die Fähigkeit, bei allem Möglichen an alles Mögliche zu denken, ist eine für das künstlerische Genießen höchst gefährliche Folge vielseitiger Bildung.

So hoch gegriffen war aber diese Aufgabe gar nicht einmal. Hier war es offenbar die Absicht, gewissermaßen landschaftliche Bilder zu reproduciren, wie sie Beethoven den Impuls zu seiner musikalischen Schöpfung gegeben haben konnten, durch den Anblick derselben die Intentionen des Componisten hervorzuheben und aus der schwankenden Dämmerung der Töne in das klare Licht der Farben zu versetzen. Der Maler wollte der Dolmetscher

des Musikers werden und unternahm das Wagstück, seine Deutung unmittelbar mit dem Original zu verbinden; wie wenn Jemand, während auf der Bühne ein Shakespeare'sches Drama englisch gespielt wird, im Parterre zu Nutz und Frommen derer, welche nicht folgen können, die Schlegel'sche Uebersetzung vorlesen wollte. Ein solches Unternehmen ist von Grund aus verfehlt und muß im Einzelnen zu schlimmen Mißgriffen führen.

Ganz abgesehen von der Einführung des Dorfpastors, den Niemand aus der Pastoralsymphonie heraushören wird, ist die Interpretation des Scherzo in dieser Verkörperung doch eine starke Zumuthung an den guten Geschmack. Allerdings ist es eine verbreitete Meinung, Beethoven habe in dem Zwischensatze des Scherzo in $^2/_4$ einen Streit unter den Tanzenden darstellen wollen. In Wien hat sich auch die Sage dazu gebildet und localisirt. In der Nähe von Heiligenkreuz zeigt man das Wirthshaus, an dem Beethoven ganz erfüllt von Pastoralgedanken vorübergegangen sein soll, als grade ein Gast unter lustiger Tanzmusik an die Luft gesetzt wurde. Es war der Fagottist des ländlichen Orchester, der unsanft vor die Thür gebracht wurde und, nachdem er sich und sein Instrument aufgesammelt, im Weitergehen unwillkürlich an der passenden Stelle in die nachschallende Musik seine Baßnoten hineinblies, was sich denn Beethoven wohl merkte und in seiner Symphonie anbrachte. So wirkt die sagenbildende Kraft noch heute fort und dichtet aus der unwiderstehlich humoristischen Wirkung jener köstlichen Stelle eine Erzählung heraus, die durch die komische Situation die Wahrheit jenes drastischen Effects anschaulich macht. Wer das nun für baare Münze nimmt und das wahre Verständniß der Musik erst durch den Glauben an das historische Factum sich zu verdienen meint, der wird hoffentlich durch seinen Glauben selig. Wer aber während der Beethoven'schen Musik in usum delphini eine Prügelei arrangirt, und das gar zweimal, wenn das Scherzo wiederholt wird, was für ein Zeugniß stellt der sich aus?

Ueberhaupt aber fühlt ja jeder, der mit einigermaßen feinem Sinn für künstlerische Wirkung begabt ist, daß durch dieses

unmittelbare Hinrücken des Realen neben die durch ganz besondere Organe vermittelte Auffassung und Darstellung desselben, auch wo nicht geradezu fehlgegriffen oder allzu derb dreingeschlagen wird, jedenfalls etwas Ueberflüssiges und daher die eigentliche Wirkung Beeinträchtigendes geschieht. Die Musik, welche sich unmittelbar an die Empfindung wendet, hat nothwendig einen symbolischen Charakter, der um so stärker hervortreten muß, wenn sie in den Mitteln ihrer Darstellung realistisch erscheint. So erschütternd die Wirkung des Gewitters in der Pastoralsymphonie durch ihre auf dem lebendigsten Naturgefühl und der feinsten Beobachtung beruhende Wahrheit ist, so ist das doch nur die eine Seite derselben. Das tief Ergreifende liegt darin, daß der ganze Vorgang zugleich und wesentlich ein psychischer ist, daß die drückende Schwüle der Ermattung, der sich erhebende und bis zum Rasen gesteigerte Kampf widerstrebender Elemente, bis eine furchtbare Explosion Lösung und Klärung bringt, — daß alles dieses als im Gemüth empfangen und durchgearbeitet erscheint und ebenso auch wirkt. Die musikalische Darstellung des Gewitters ist aber nicht etwa ein Bild, ein Gleichniß des inneren Seelenkampfes, sondern beide Factoren sind zu einem Ganzen untrennbar verschmolzen, die musikalische Wirkung beruht auf der gleichmäßigen Schwebung zwischen beiden Polen. Wer nun den Schwerpunkt verrückt, indem er auf die eine und noch dazu auf die Seite des äußerlichen Effects das größte Gewicht legt, zerstört die eigentliche Wirkung. So wenig ein musikalisch Empfindender, wenn ein Gewitter am Himmel steht, um die Wirkung desselben poetisch zu empfinden, mit einem guten Freunde die Pastoralsymphonie vierhändig spielen wird, so wenig kann er zu dem erschütternden Schlag in der Symphonie einen gemalten oder Kolophoniumsblitz als eine Steigerung des Effects ansehen, sondern nur als das, was es ist, eine Platitude.

Mag indessen immerhin bei der Ausführung des Einzelnen mancher Zug, der zu einer Rivalität beider Künste herauszufordern schien, mögen dann auch einzelne gute Einfälle und gelungene Effecte getäuscht und verlockt haben: unbegreiflich bleibt es, daß

Künstler nicht die Einsicht hatten oder doch während der Ausführung gewannen, daß beide Künste grundverschiedenen Principien der Gestaltung folgen, so daß ihre Werke nie in solcher Weise einander decken können. Es folgt das natürlich mit Nothwendigkeit aus der Verschiedenheit der Sinne, an welche sie gebunden sind; die Musik wird allmählich gehört und aufgenommen, das Gemälde in einem Blick überschaut, die Totalität des Musikstücks baut sich in der Auffassung des Hörenden successiv auf, der Totaleindruck des Gemäldes ist momentan bestimmt — die Bedingungen der Composition im Ganzen und Einzelnen müssen also für beide Künste ganz verschiedene sein. Ein wesentliches Moment für die musikalische Darstellung — um nur dies Eine zu berühren — ist die Wiederholung. Wer sich ein Musikstück, vom einfachsten bis zum complicirtesten, etwas genauer darauf ansieht, der nimmt gleich wahr, wie nicht allein die Structur des Ganzen auf der Wiederholung der Theile, der Melodien u. s. w. beruht, sondern wie auch in der Behandlung des Einzelnen dies Princip maaßgebend wirkt, daß Erfindsamkeit und Geschicklichkeit des Meisters sich vorzugsweise in der Handhabung desselben bewährt, ja daß es nicht selten von dem schaffenden Künstler unbewußt zur Geltung gebracht wird. Allerdings handelt es sich dabei nicht um die nackte Wiederholung, contrapunktische und harmonische Mittel aller Art werden wirksam gemacht die Wiederholung zur Steigerung auszubilden, immer aber bleibt dasselbe Grundprincip der musikalischen Organisation in Kraft. Das Gesetz der Symmetrie, welches in der bildenden Kunst vom strengen Parallelismus bis zur frei bewegten Eurythmie waltet, beruht zwar auf demselben Grunde, aus dem auch die Normen der musikalischen Gliederung hervorgehen, allein die dieser eigenthümliche Wiederholung sucht die bildende Kunst vielmehr zu vermeiden. Auch da, wo sie an die strengen Formen der Architektur gebunden ist, strebt sie, sobald sie sich über das Ornament erhebt, sich von dem Zwange der Wiederholung zu befreien und zu selbständiger lebendiger Bewegung im Ganzen wie im Einzelnen zu gelangen, um dadurch die starre Regel der Sym-

metrie zu umkleiden, am meisten die Landschaftsmalerei, welche in der künstlerischen Auffassung und Wiedergabe der Natur die größte Freiheit gewonnen hat. Wenn sie dadurch, wie durch den Ausdruck der Stimmung, als ihr beseelendes Princip, der Instrumentalmusik am nächsten verwandt erscheint, so muß sie um so vorsichtiger sein, mit derselben eine unmittelbare Verbindung einzugehen; denn je tiefer die Verwandtschaft begründet ist, um so schärfer treten die Verschiedenheiten hervor, welche beide Künste in der Anwendung der Gesetze und in der Handhabung der Mittel eben durch ihre selbständige Entwickelung offenbaren müssen.

Wer musikalisch begabt und ausgebildet den schönen Organismus der Pastoralsymphonie bis in das feinste Detail seiner Gliederung, die z. B. im Andante bis zu einem staunenswerthen Mikrokosmus ausgebildet ist, mit aufmerksamer Theilnahme verfolgt und darin den Genuß und die Befriedigung findet, welche das Kunstwerk der Instrumentalmusik zu gewähren bestimmt ist, dem kann ein obligates Landschaftsbild, selbst wenn es im Ganzen Ton und Stimmung glücklich wiedergiebt, den Genuß des Hörens nicht steigern, sondern es muß ihn stören, weil es der lebendigeren Bewegung der Musik nicht entspricht, ja widerspricht. Hat man nun geglaubt, diesem Mangel durch wandelnde und wechselnde Bilder abzuhelfen, so ist man nur aus dem Regen in die Traufe gekommen. Denn die musikalische Bewegung ist eine Entwickelung gegebener Motive, wobei Wiederholung und Steigerung derselben wirksam werden, während das wandelnde Bild Veränderung und Abwechslung bietet; der Contrast der Landschaft mit der Musik wird mithin dadurch nur verstärkt, die künstlerische Incongruenz beider nur noch schärfer herausgehoben. Obgleich die Musik nur in der fortschreitenden Bewegung der Zeit zur Darstellung kommt, so ist sie doch unfähig diese Zeitbewegung selbst, insofern sie als ein Geschehen, Thun, Handeln sich offenbart, unmittelbar auszudrücken, sie kann dies nur symbolisch andeuten; dadurch aber, daß man wieder neben die symbolische Andeutung der musikalischen Darstellung auch noch die Wirklichkeit selbst zu stellen sich bemüht,

kann man die eigentliche Wirkung derselben auch nur beeinträchtigen oder gar zerstören.

Man wird schwerlich einwenden wollen, daß auch in der Oper Malerei und Musik gelegentlich zu einem Totaleffect zusammenwirken, indem jede der beiden Künste auf ihre Weise und mit ihren Mitteln dasselbe zugleich auszudrücken sucht, um einen starken Gesammteindruck zu erreichen. Denn es leuchtet ein, daß, wenn dieses geschieht, beide Künste ihre Selbständigkeit aufgeben, nicht nur eine gegen die andere, sondern beide der dramatischen Situation gegenüber, welche das Ganze beherrscht und welcher sie bewußt sich unterordnen. Daß die Natur der Oper, als eines dramatischen Kunstwerks, solche Unterordnung auch des musikalischen Elements gelegentlich fordere, ist begreiflich, und der Künstler wird wissen, was er in Anerkennung der ihm so gesteckten Schranken zu leisten hat, — wiewohl es höchst bedenklich ist, wenn die moderne Oper mehr und mehr der Musik diese decorative Rolle als ihre eigentliche zuweisen will.

Die Pastoralsymphonie aber ist ein selbständiges Kunstwerk, nicht allein angelegt und ausgeführt ohne alle Rücksicht auf irgend welche Ergänzung und Zuthat, sei es welche es sei, sondern mit einer bewundernswerthen Meisterschaft über alle inneren und äußeren Mittel musikalischer Darstellung zu einem vollendet schönen Organismus gestaltet. Wenn nun, nicht etwa unbefangene Dilettanten oder gewinnsüchtige Speculanten, sondern namhafte Künstler sich berechtigt halten ein Kunstwerk von so hoher Bedeutung als ein Substrat ihrer „großen Fertigkeit in decorativer Malerei" zu behandeln, und weder künstlerische Einsicht, noch künstlerisches Gewissen sie abhält, durch solche Illustrationen ein Werk wie die Pastoralsymphonie in seiner künstlerischen Wirkung zu vernichten, so ist das wohl geeignet, ernstere Bedenken hervorzurufen, als eine gesellige Unterhaltung an sich zu erregen geeignet ist.

Beethoven und die Ausgaben seiner Werke[1].

Gesammtausgaben der Werke beliebter Schriftsteller sind seit geraumer Zeit bei uns üblich gewesen. Freunde und Verehrer haben Sorge getragen, die zerstreuten Werke verstorbener Schriftsteller zu sammeln und zu ordnen, andere sind bei Lebzeiten durch die Gunst des Publicums veranlaßt worden selbst ihre Werke zu sammeln. Neuerdings sind sie sogar entschieden Modesache geworden, lange Reihen sämmtlicher Werke deutscher Classiker von sehr verschiedener Classicität füllen die Bücherschränke; ja es ist nicht mehr unerhört, daß Schriftsteller beim Anfang ihrer litterarischen Thätigkeit schon auf die Vollständigkeit ihrer noch ungeschriebenen Bücher Bedacht nehmen und jährlich einige Bände sämmtlicher Werke veröffentlichen. Indeß ist es erfreulich, daß auf solche Weise die Summe unserer Litteratur vollständig erhalten und für den Genuß der Leser und das Studium der Forscher zugänglich gemacht wird, und wenn auch in gar manchen Fällen die Ausführbarkeit solcher Sammlungen mehr auf der Neigung zu sammeln und dem Behagen an vollständigen Suiten, als auf einem gründlichen Interesse an den litterarischen Leistungen beruht, so soll man das doch ja nicht schelten. Denn hier, wie in allen Dingen, wo nur durch massenhafte Betheiligung ein bedeutendes Resultat erreicht werden kann, muß man sehr zufrieden sein, wenn nur überhaupt Neigung und Interesse des Publicums auf das Rechte und Gute gerichtet ist. Wie der Einzelne das gemeinsame Ziel auffaßt, wie weit er sich an der allgemeinen Be-

1) Grenzboten 1864, I S. 271 ff. 296 ff. 341 ff.

wegung innerlich betheiligt, welchen dauernden Gewinn er sich aus solchen Bestrebungen zu wahren vermag, das kann man getrost jedem überlassen. Im Allgemeinen aber ist in Deutschland noch keineswegs die Einsicht allgemein verbreitet, daß das Publicum sein Interesse für die Litteratur nicht allein durch Lesen, sondern auch durch Kaufen bethätigen muß, daß es dem Schriftsteller, dessen Leistungen es nicht entbehren mag, verpflichtet ist, und dieser Verpflichtung nur dadurch nachkommt, wenn es ihn auch äußerlich frei und unabhängig für künstlerische Thätigkeit macht, daß es dadurch in der naturgemäßen Weise mitarbeitet an der Litteratur, deren Blüthe jeder als Schmuck und Stolz der Nation anerkennt. Während in England und Frankreich der Wohlhabendere, welcher Anspruch auf Bildung macht, es als eine durch diesen Anspruch ihm auferlegte Ehrenpflicht ansieht, in seinem Haushalt eine verhältnißmäßige Summe für Kunst und Litteratur zu verwenden, gilt in den entsprechenden Kreisen bei uns noch immer Bücher kaufen für den entbehrlichsten Luxus. Den überwiegenden Theil des kaufenden Publicums machen daher die aus, welche Bücher als ihr Handwerkszeug nicht wohl entbehren können, und das ist weder der größte noch der bestgestellte Theil des lesenden Publicums.

Das Verhältniß des Publicums zum Musikalienhandel ist nun noch ein wesentlich anderes als zum Buchhandel. Musikalien kaufen ganz überwiegend nur diejenigen, welche selbst spielen und singen, und daher auch nur solche, welche in den Bereich ihrer ausübenden Kraft und ihres Geschmacks fallen. Den eigentlichen Markt bildet also die große Zahl der halbgebildeten Dilettanten, deren Geschmacksrichtung vorzugsweise durch den Einfluß des Musiklehrers oder die Vorträge der Virtuosen bestimmt wird. Nach einer andern Richtung geht dann der Bedarf der Gesangvereine und Concertinstitute. Sehr gering ist dagegen die Zahl gründlich Gebildeter, welche mit selbständigem Urtheil und ernstem Interesse Musikalien anschaffen, um entweder nach gewissen Richtungen oder gar in einem größeren Umfang sich, sei es zum Genuß, sei es zur Belehrung, einen Ueberblick oder zusammenhängende Kenntniß zu erwerben. Die Musiker

von Profession haben nicht immer die Bildung und Neigung, häufig auch nicht die Zeit solchen Studien nachzugehen, in den meisten Fällen fehlen ihnen die Mittel dazu. Zum Gegenstand wirklich wissenschaftlicher, namentlich historischer Forschung, welche eines umfassenden Apparats bedarf, wird die Musik noch immer nur selten gemacht, und so fehlt es denn auch fast gänzlich an großen, nach einem bestimmten Plan angelegten und fortgeführten Sammlungen. Außer den großen Bibliotheken von Berlin, München und Wien wird kaum eine andere in Deutschland die Musik als ein vollberechtigtes Fach anerkennen und pflegen, auch die Conservatorien und verwandte Institute scheinen das Bedürfniß musikalischer Sammlungen, die über die nächste praktische Nothdurft hinausgehen, noch nicht zu empfinden. Die Unterstützung öffentlicher Bibliotheken, welche für buchhändlerische Unternehmungen von größerem Umfang von solcher Wichtigkeit ist, kommt daher dem Musikalienhandel nur so ausnahmsweise zu statten, daß sie schwerlich als ein wesentlicher Factor mit in Betracht kommen kann. Mithin ist der Musikalienhandel noch ungleich mehr auf das tägliche Bedürfniß mit seinen Launen hingewiesen, als der Buchhandel, und diese Verwandtschaft mit einem Modegeschäft erklärt manche eigenthümliche Erscheinung; z. B. die Ausstattung der Titelblätter, von denen meistens das Wort jenes bescheidenen Kritikers gilt — „Wenn es nicht geschmackvoll ist, so ziert es doch“ —; die für jede historische Forschung und selbst für die Neugierde lästige Gewohnheit das Jahr des Erscheinens zu verschweigen, und ähnliches, was dem Musikalienheft den Charakter eines Modeartikels giebt. Der hohe Preis der Musikalien, welcher zunächst allerdings dadurch bedingt wird, daß die Herstellungskosten durch den Notenstich im Verhältniß zu der durchschnittlichen Absatzfähigkeit theurer sind als beim Bücherdruck, hängt doch auch mit diesen Verhältnissen zusammen. Denn die Beschaffenheit des Publicums bringt es mit sich, daß große Auflagen im Musikalienverlag eine seltene Ausnahme bilden und daß die Verlagsartikel, welche gänzlich liegen bleiben oder in sehr wenigen Exemplaren verbreitet werden,

im Verhältniß zu denen, welche gehen, doch wohl noch zahlreicher sind, als im Buchhandel. Es muß daher ein guter Verlagsartikel die Verluste sehr vieler nicht eingeschlagener decken, und daß diese händlerisch guten Werke nicht immer die künstlerisch guten sind, bedarf keiner Erwähnung. Ein Nachdrucker kann demnach leicht billige Preise machen, da er kein Honorar zahlt und nur das druckt, was erfahrungsmäßig viel gekauft wird, ohne daß er diese Erfahrung durch Unternehmungen, die den Herstellungsaufwand nicht decken, zu erkaufen nöthig hat. Der theure Preis hängt ferner auch mit dem unverhältnißmäßig hohen Rabatt züsammen, welcher den Sortimentern bewilligt zu werden pflegt; allein selbst dieser wird theilweise durch die eigenthümliche Stellung des musikalisch-dilettantischen Publicums bedingt. Ganz allgemein übernehmen die Musiklehrer die Vermittlung zwischen dem Musikalienhändler und dem kaufenden Publicum; die Provision, welche sie in Anspruch nehmen, ist allmählich für sie ein wohlerworbenes Recht, wenigstens eine schwer zu entbehrende Einnahme geworden, die zu behaupten sie auch hinreichenden Einfluß besitzen, und es ist begreiflich, daß bei solchen Abzügen der Ladenpreis sehr hoch fixirt werden muß.

Wenn man annehmen darf, daß das, was von Büchern gedruckt wird, im Wesentlichen den Stand der wissenschaftlichen und künstlerischen Production in der Litteratur richtig repräsentirt, so kann man das von der Musik in gleicher Weise keineswegs sagen. Bis zum letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts wurden in Deutschland, wie in Italien, Compositionen ganz überwiegend nur in Abschriften verbreitet, also in jeder Beziehung sehr ungenügend; es kam wohl vor, daß die Componisten selbst ihre Werke in Kupfer radirten um für deren Publication zu sorgen, wie dies z. B. von Bach und Telemann bekannt ist. Zufällige Umstände haben daher damals den allergrößten Einfluß darauf geübt, welche Musikstücke seiner Zeit in weiten Kreisen bekannt geworden, und welche für eine spätere Zeit aufbewahrt und zugänglich geblieben sind. Den unsichersten Maaßstab für die Würdigung eines Meisters geben daher seine ge-

druckten Compositionen; man darf weder annehmen, daß die Werke der vorzüglichsten Componisten, noch daß ihre vorzüglichsten Werke durch den Druck publicirt wurden. Ein schlagendes Beispiel bietet Joh. Seb. Bach, von dem bei Lebzeiten sehr wenig gedruckt wurde, und nicht seine großen Meisterwerke, sondern die Instrumentalcompositionen, bei welchen allenfalls auf ein größeres Publicum von Klavier- und Orgelspielern gerechnet werden konnte. Erst seit der Wiederaufführung der Matthäuspassion durch Zelter und Mendelssohn hat man angefangen die Gesammtwerke Bachs der Vergessenheit zu entreißen, und auf Jahre hinaus hat die Bachgesellschaft ungedruckte Werke zu publiciren, deren keines ohne eigenthümliche Bedeutung ist. Von einem Meister wie Hasse, der über ein Menschenalter auf der Bühne Deutschlands und Italiens herrschte, sind nur vereinzelte Compositionen durch den Druck bekannt geworden — kurz es ist eine Ausnahme, wenn die Thätigkeit eines namhaften Componisten nach seinen gedruckten Werken geschätzt werden konnte. In London dagegen wurden Händels große Compositionen meistentheils gleich gedruckt und in Paris war es sogar Regel, daß Opern, die zur Aufführung kamen, auch gestochen wurden, was hauptsächlich in den großartigen Verhältnissen beider Städte begründet war. Dies hat sich allerdings seitdem geändert und heutzutage ist vorzugsweise der deutsche Musikhandel auch der höheren Aufgabe eingedenk, größere Werke von nachhaltiger Bedeutung dauernd zu erhalten. Allein wenn gegenwärtig auch von den hervorragenden Meistern, von denjenigen, welche einen bestimmenden Einfluß auf die Zeit üben, so ziemlich alle irgend erheblichen Werke gedruckt und auch für die Zukunft zum Genuß und Studium erhalten werden, so bilden diese doch nur einen geringen Theil der gesammten Masse der Musikalien, welche auf den Markt kommen. Und diese vertritt keineswegs vorwiegend die besseren, tüchtigen, nach dem Edlen und Schönen strebenden Componisten, die nur unter besonders günstigen Umständen dazu gelangen was sie mit treuer Hingebung an die Kunst geschaffen auch gedruckt zu sehen; sondern die mit der Mode

wechselnde Laune und die Viertelsbildung der Dilettanten, der es an willfährigen Componistenfedern freilich nie fehlen kann. Daher wird man sagen dürfen, daß im Ganzen genommen die Leistungen der componirenden Musiker unserer Zeit, wenn sie auch die Kunstgeschichte gar nicht oder nur mangelhaft kennen wird, ernster und bedeutender sind, als die Masse der gedruckten Compositionen schließen läßt, — was man von der Litteratur in keiner Weise behaupten kann.

Nach dem Gesagten ist es leicht begreiflich, daß Ausgaben sämmtlicher Werke bei Componisten ungleich größeren Bedenken begegnen als bei Schriftstellern. Nicht gering anzuschlagen ist schon die ganz äußerliche räumliche Schwierigkeit. Noten verlangen ein großes Format und auf eine lange Reihe von Folianten sind die wenigsten eingerichtet, welche Musik treiben; ohne diese aber würde es kaum je abgehen, denn die meisten großen Componisten sind auch fruchtbar gewesen, und wo es sich um Partituren handelt, da schwellen die Bände rasch an. Die Partituren sind nun überhaupt ein Stein des Anstoßes. Unter den Dilettanten sind nicht allzu viele so gründlich gebildet, daß sie daraus Genuß zu schöpfen wissen — man sagt, es gebe sogar gelernte Musiker, die nicht gern und bequem mit Partituren handthieren — und doch werden diese bei bedeutenden Meistern immer den Hauptstock bilden, vermittelnde Arrangements nur ausnahmsweise anwendbar sein. Und dies ist ja wiederum nur ein Beleg für die große Ungleichheit der weit auseinandergehenden Interessen des musikalischen Publicums, das in Sammlungen der Art keine gleichmäßige Befriedigung findet, wie das freilich in der Litteratur sich ebenfalls geltend macht. Zwar wer heutzutage noch ernstlich im Lessing liest, der wird nicht etwa nur nach Minna von Barnhelm und Nathan fragen, sondern mit gleicher Befriedigung aus der Dramaturgie und den antiquarischen Briefen, aus den Schriften über Theologie und Freimaurerei Erfrischung und Kräftigung schöpfen; mit Herder aber ist das schon ganz anders. Und wenn bei Schiller Gedichte und Dramen diejenigen Leser hinreichend entschädigen, welche an den philosophischen

Schriften kein Behagen finden, so möchte es wohl fraglich sein, ob nicht einer gleichen Popularität Goethe's auch der Umfang und die Verschiedenheit seiner Werke in den Weg getreten sind, ob nicht hier eine Theilung nach den verschiedenen Richtungen von sehr günstigem Erfolg sein würde. Bei weitem größer und praktisch schwerer ins Gewicht fallend ist die Vielseitigkeit der meisten Componisten von Bedeutung. Freilich wenn von Hünten, Ch. Voß, Oesten gesammelte — Werke darf man doch nicht sagen, erschienen, würde man über Mannigfaltigkeit nicht zu klagen haben; allein bei den Meistern, die in großen Leistungen ihre Größe bewährt haben, verhält sich das anders: Kirche, Theater, Concert und Hausmusik boten jedem Aufgaben der verschiedensten Art, die dann nicht dasselbe Publicum in gleichem Maaße interessiren, oft ein um so geringeres, je größeren Aufwand ihre Publication in Anspruch nimmt.

Nicht minder erschwerend ist ein anderer Umstand. Bei dem lesenden Publicum hat sich ziemlich allgemein ein historisches Interesse gebildet, welches an der Entwickelung der Litteratur überhaupt und namentlich auch an der allmählichen Ausbildung der einzelnen Schriftsteller regen Antheil nimmt; Jugendversuche, Entwürfe und Umarbeitungen, überhaupt Erscheinungen, welche weniger unmittelbaren Genuß gewähren, als sie die nähere Erkenntniß des geistigen Schaffens und Arbeitens fördern, finden auch in weiteren Kreisen eingehende Theilnahme, die, wie alles historische Forschen und Wissen, nothwendig nach Erweiterung und Vervollständigung strebt. Dieses historische Interesse nun regt sich zwar seit einiger Zeit auch in musikalischen Kreisen, doch ist es in diesen noch immer ungleich seltener zu finden als in litterarischen. Nicht allein das hörende Publicum, das, wenn nicht bloßen Zeitvertreib, doch eine augenblicklich und unmittelbar ergreifende Wirkung der Musik verlangt, nicht allein die selbst spielenden und singenden Dilettanten, die in der großen Masse gewöhnlich in Wollen und Können gleich beschränkt sind, auch die Musiker pflegen nach dieser Seite hin wenig Interesse zu zeigen. Ein Eingehen auf historische Auffassung setzt freilich nicht nur ein gewisses Maaß von Kenntnissen voraus, sondern

auch die bewußte Absicht, dem Kunstwerk gegenüber einen anderen Standpunkt einzunehmen als den des einfachen Genießens, ferner die Fähigkeit, von den gewohnten Formen theilweise wenigstens abzusehen, ohne durch das eine wie das andere die Empfänglichkeit für das eigentlich Musikalische und Künstlerische zu schwächen — Anforderungen, welche besonders auf diesem Gebiet nicht leicht zu befriedigen sind. Wenn daher bei der Sammlung von Werken selbst bedeutender Componisten dieses historische Interesse sehr erheblich in Anspruch genommen würde, könnte eine solche schwerlich ins Werk gerichtet werden. Eine Ausgabe von Glucks sämmtlichen Werken — von Hasse, Graun und anderen gar nicht zu reden — ist kaum denkbar, so interessant und wichtig es auch wäre, die Entwickelung eines reformatorischen Geistes in den Compositionen verschiedener Lebensperioden zu verfolgen und seine Stellung zu den mannigfaltigen Anforderungen seiner Zeit und seines Berufs wie zu den Leistungen seiner Zeitgenossen aus den Werken verschiedener Zeit und Bestimmung zu erkennen; während jetzt wesentlich nur die Werke einer Richtung bekannt sind und allgemein die Vorstellung von Gluck begründen. Wenn in diesem Falle die fast ausschließliche Thätigkeit Glucks für die Oper Schwierigkeiten macht, so werden diese bei anderen Meistern durch ihre Vielseitigkeit eher noch vermehrt. Die Popularität Joseph Haydns beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines langen Lebens, wir kennen ganz vorzugsweise den nachmozartischen Haydn; der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartetts absieht; was er für die Kirchenmusik leistete, ist unvollständig, was er als Operncomponist schuf, ist gar nicht bekannt geworden. Allein wenn es gelänge, die 119 Symphonien, welche Haydn in einem eigenhändigen Verzeichniß „derjenigen Compositionen, welche er sich beiläufig erinnerte von seinem achtzehnten bis ins dreiundsiebenzigste Jahr componirt zu haben", selbst notirte, die 163 Stücke für Bariton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus Esterhazy, die unzähligen Cassationen, Divertimenti,

Notturni, Scherzandi, Phantasien, Concerte, Sonaten u. s. w. für mehr oder weniger Instrumente, 18 italienische Opern nebst mehreren deutschen, endlich die verschiedenen Kirchencompositionen vollständig zusammenzubringen: wer würde daran denken können, für eine Gesammtausgabe derselben auch ein kauflustiges Publicum zusammenzubringen? Auch mit Mozart steht es nicht anders. Wie groß auch die Verbreitung ist, welche zahlreiche Werke fast aller Gattungen gefunden haben, wie weit und tiefgreifend ihr Einfluß, wie allgemein noch heute ihre Popularität ist: wollte man die sämmtlichen 626 Compositionen, welche Köchels Musterverzeichniß aufstellt, in einer Gesammtausgabe vereinigen, eine Anzahl von Liebhabern und Sammlern würde sich für dieselbe finden, aber schwerlich ein Publicum. Wie schön und bedeutend auch eine namhafte Anzahl seiner Werke ist, die bisher gar nicht oder verstümmelt und entstellt bekannt geworden sind, wie groß und berechtigt das Interesse, welches die meisten in Anspruch nehmen, insofern sie den Entwicklungsgang Mozarts und zugleich den Stand der musikalischen Leistungen jener Zeit bezeichnen: immer ist es vorwiegend das historische Interesse, welches die zahlreichen Opern-, Kirchen- und Instrumentalcompositionen vor der Wiener Periode befriedigen, und dieses ist nicht das Interesse des großen musikalischen Publicums.

Es ist daher von Gesammtausgaben berühmter Componisten auch nicht viel zu berichten. Eine Sammlung der Hasse'schen Opern sollte auf Kosten des Kurfürsten von Sachsen herausgegeben werden, als beim Bombardement von Dresden 1760 das gesammte druckfertige Manuscript verbrannte. Auf Veranlassung und mit Unterstützung des Herzogs Karl von Würtemberg wurde 1783 ein Recueil des opéra composés par Nicolas Jomelli à la cour du serenissime duc de Wirtemberg angefangen, allein es blieb beim ersten Bande, der die Olimpiade enthielt. Besseren Fortgang hatte die Gesammtausgabe von Händels Werken, welche Arnold im Auftrage Georgs des Dritten im Jahr 1786 begann; es erschienen 36 Bände, aber vollendet wurde sie auch nicht.

Ohne Aussicht auf fürstliche Municicenz wären diese Unternehmungen schwerlich begonnen worden. Als nach Mozarts Tode die Breitkopf und Härtel'sche Verlagshandlung eine Ausgabe seiner Werke ankündigte, war es auf eine vollständige Sammlung gar nicht abgesehen. Die Oeuvres complettes umfaßten wesentlich nur diejenigen Klavier- und Gesangscompositionen, welche für das große musikalische Publicum Interesse boten, die Klavierconcerte bildeten daneben eine eigene Suite, Kirchen- und Opernmusik erschien wiederum besonders ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Gleichmäßigkeit der verschiedenen Publicationen. Bald schloß sich eine in gleichem Sinn ausgeführte Sammlung der Oeuvres von Haydn an; und diese grünen und rothen Hefte, welche eine bis dahin unerhörte Verbreitung fanden, haben auf die musikalische Bildung in Deutschland einen kaum zu berechnenden Einfluß gehabt. Denn sie machten diesen Hauptstock deutscher Hausmusik zum Gemeingut, boten der in alle Schichten des Volks mehr und mehr eindringenden Musikübung eine gesunde Nahrung, sie wurden eine allgemein gültige Grundlage musikalischer Bildung und trugen ganz vorzüglich bei, einen gewissen musikalischen Gemeinsinn herauszubilden. Durch diesen Charakter von Anthologien und Chrestomathien, welchen sie mit manchen ähnlichen später folgenden Oeuvres Dom. Scarlattis, Clementis u. a. theilten, haben sie auf ihre Zeit sicherlich eindringlicher und nachhaltiger gewirkt, als mit historisch-philologischem Sinn bearbeitete wahrhafte Gesammtausgaben es damals vermocht hätten.

Den Plan einer wirklich auf Vollständigkeit und Authenticität berechneten Ausgabe von Händels Werken faßte eine Gesellschaft von Musikfreunden in England, welche vom Jahr 1844 bis 1853 vierzehn mit englischer Splendidität ausgestattete Bände erscheinen ließ; seitdem ist diese Unternehmung, wie es scheint für immer, ins Stocken gerathen.

Den Grundgedanken dieser Association nahm in Deutschland zunächst die Bachgesellschaft auf, welche im Jahr 1850, hundert Jahre nach Bachs Tode gestiftet, es als ihren Zweck aus-

sprach, eine vollständige kritische Ausgabe aller Werke Joh. Seb. Bachs herzustellen, dem großen Tonsetzer zum Denkmal, und die Weise der Ausführung so bestimmte: „In diese Ausgabe sollen alle Werke Bachs aufgenommen werden, welche durch sichere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind. Für jedes wird wo möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hülfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Ueberlieferung beglaubigte echte Gestalt herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen." Der Bachgesellschaft folgte nach acht Jahren die deutsche Händelgesellschaft, welche nach einem ähnlichen Plan und von gleichen Grundsätzen geleitet die sämmtlichen Werke Händels herauszugeben unternommen hat. Eine stattliche Reihe von Bänden, welche beide Gesellschaften bisher in regelmäßiger Folge geliefert haben, bewährt durch die treffliche äußere Ausstattung, welche ein Werk der Breitkopf und Härtel'schen Officin ist, und durch eine auf diesem Gebiete früher nicht bekannte kritische Sorgfalt für die Herstellung eines zuverlässigen und correcten Textes den ernsten und würdigen Sinn dieser Unternehmungen und läßt auf stetige Ausdauer der Betheiligten bis zur Vollendung hoffen.

Unleugbar haben Bach und Händel ganz vorzugsweise ein Anrecht darauf, daß ihre Schöpfungen in ihrer Gesammtheit, echt und rein, für alle Zeiten aufbewahrt und allgemein zugänglich gemacht werden, denn diese sind durch den Geist, in welchem sie empfangen, durch die Kunst, mit welcher sie ausgeführt sind, wesentlich monumental. Sie sind nicht allein merkwürdige Zeugnisse für das, was in einer bestimmten Zeit hervorragende Individuen Großes und Schönes zu leisten vermochten, sie behaupten einen absoluten Werth, welcher unabhängig von der Zeit, welche sie hervorgebracht, wie von der Zeit, welche sie wiederzugeben und zu genießen bestrebt ist, den höchsten Erzeugnissen menschlicher Kunst unveräußerlich bleibt. Wie verschieden auch beide Meister sind, wie staunenswerth auch der Reichthum ihrer Production auf

vielen Gebieten ist, so wird man doch kaum ein einzelnes Werk finden, was nicht durch Neuheit und Eigenthümlichkeit ein selbständiges Interesse nach irgend einer Richtung hin in Anspruch nimmt, den Meister von einer neuen Seite zeigt, oder das Wesen der Kunst in genialer Weise erschließt, so daß Vollständigkeit hier durchaus geboten ist. Der hohe und große Geist, welcher alle diese Werke durchweht, und den Hörer mit Ernst und Kraft in die idealen Regionen echter Kunst sich zu erheben mahnt, sichert ihnen dauernden und tief eindringenden Einfluß auf alle, denen Musik ein wahres inneres Bedürfniß ist, und daß kein Künstler, Jünger wie Meister, mit dem Studium Bachs und Händels je fertig wird, mögen selbst Liebhaber überwundener Standpunkte nicht in Abrede stellen.

Man ist in neuerer Zeit mit einem erfreulichen Eifer bestrebt, durch öffentliche Aufführungen aller Art und durch Einbürgern in die engeren Kreise der häuslichen Musik die Gesangs- und Instrumentalcompositionen Bachs und Händels allgemein zugänglich und bekannt zu machen, das Verständniß derselben und damit den wahren Genuß an denselben auf alle Weise zu befördern. Daß Componisten, welche bei ihren Schöpfungen so ganz und gar nicht an Dilettanten dachten, einem Publicum, das wesentlich aus Dilettanten gebildet ist, nicht geringe Schwierigkeiten bieten, läßt sich denken. Gar manche Voraussetzungen eines unmittelbaren Verstehens und Genießens müssen erst durch künstliche Vorbereitung erworben werden; denn wie hoch auch jene Künstler sich über ihre Zeit erhoben, sie fanden in derselben doch ihren Stand- und Ausgangspunkt. Auf diesen zurückzugehen wird daher, um für Auffassung und Form volles Verständniß zu gewinnen, nicht immer zu vermeiden sein, wiewohl dies eben wegen der universalen Bedeutung und Größe unserer Meister, wo nur wirklich musikalisches Talent und ernster Sinn für Kunst vorhanden ist, ohne große Anstrengung und weitläufigen Apparat zu erreichen ist. Für eine solche Popularisirung wirken die Publicationen der Bach- und Händelgesellschaft um so bedeutsamer, als beide den überwiegen-

den Theil jener unsterblichen Werke dem musikalischen Publicum entweder zuerst zugänglich machen, oder doch zuerst rein und ohne Entstellung, wie der Componist sie geschrieben hat. Welch ein Schatz hier zu gewinnen war, wird man erst inne, nun er gehoben wird, und Generationen werden vollauf zu thun haben, ihn zum Besten wahrer Kunstbildung zu verwerthen. Indessen zeigt schon die Organisation dieser Gesellschaften, daß weder Bach noch Händel jetzt schon in dem Maaße populär sind, daß man sich bei der Veröffentlichung ihrer Werke an das große musikalische Publicum wenden konnte, man war genöthigt die Künstler, Kenner und Sammler ins Auge zu fassen. Bekanntlich zahlt jedes Mitglied dieser Gesellschaften einen bestimmten jährlichen Beitrag, der Gesammtertrag derselben wird lediglich auf die Publication verwendet, und von den Werken, welche auf solche Weise jährlich im Druck hergestellt werden können, erhalten die Mitglieder ein Exemplar. Von einer buchhändlerischen Speculation ist dabei nicht die Rede, auf das Publicum außerhalb der Gesellschaft wird keine Rücksicht genommen, eine theilweise Erwerbung einzelner oder mehrerer Bände ist nicht statthaft. Nur dadurch, daß man den Hauptgesichtspunkt, die sämmtlichen Werke in kritisch berichtigtem Text herzustellen, Besitz und Gebrauch derselben für alle Zeiten zu sichern, ganz streng festhielt, wurde die Ausführung überhaupt möglich. Die hier gebotenen Barren auszumünzen, durch Einzelausgaben, Klavierauszüge, Arrangements, Stimmendrucke dem besonderen Bedürfniß zu genügen, und im Einzelnen zu verbreiten und einzuführen, was im Ganzen nicht leicht zu bewältigen ist, kann man getrost dem künstlerischen Eifer und der geschäftlichen Betriebsamkeit überlassen, und bereits ist nicht Weniges auch in dieser Hinsicht geschehen. Es ist ein Königsbau, den die Bach- und Händelgesellschaft unternommen, die Kärner werden vollauf zu thun haben.

Eine ganz andere Bedeutung hat es demnach, wenn die Breitkopf und Härtel'sche Handlung eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Beethovens als ein Verlagsunternehmen

ankündigt, das sich, ohne jede außerordentliche Unterstützung und Begünstigung, angesichts einer ungeheuren Concurrenz, lediglich an das Bedürfniß und Interesse des großen musikalischen Publicums wendet, welchem es eine würdige Befriedigung verspricht. Man vergegenwärtige sich nur, daß Beethovens Werke in den Händen des Publicums sind — was noch ungedruckt ist, legt kein bedeutendes Gewicht mehr in die Wagschale —, daß diejenigen Compositionen, welche die Masse beschäftigen, in zahlreichen Ausgaben, welche billige und unbillige Ansprüche befriedigen, überall verbreitet werden: und jetzt erscheint eine Gesammtausgabe, welche Alles vereinigt, große und kleine Werke, beliebte und verschollene, dankbare und undankbare, nach den strengsten Anforderungen wissenschaftlicher Kritik redigirt, äußerlich glänzend ausgestattet, unter Bedingungen, welche eine weitgreifende Betheiligung des musikalischen Publicums voraussetzen und möglich machen. Eine Thatsache wird dadurch zunächst festgestellt, daß gegenwärtig Beethoven weit vor allen übrigen Componisten die Theilnahme des gesammten musikalischen Publicums in Anspruch nimmt und deshalb auch den musikalischen Markt beherrscht. Es mag schwer sein über Vertrieb und Verbreitung der musikalischen Productionen genaue und zuverlässige statistische Nachrichten zu erlangen: das steht über allem Zweifel fest, daß kein Componist, weder ein classischer noch ein modischer, auch nur von weitem mit Beethoven in Vergleich gestellt werden kann, wenn es sich um die fortwährend massenhaft gesteigerte Verbreitung der Werke handelt. Ja, es wird versichert, daß, wenn man der Gesammtheit der beethoven'schen Compositionen, welche in einem Jahr durch den Musikhandel vertrieben werden, alle übrigen Musikalien, welche im selben Jahr verkauft werden, zusammengefaßt gegenüberstellen wollte, die Wage vielleicht schwanken, der einzige Beethoven aber allen übrigen jedenfalls das Gegengewicht halten würde. Begreiflicherweise sind es die Compositionen und Arrangements für Klavier, welche hierbei den Ausschlag geben, von denen einzelne in unglaublicher Anzahl verbreitet werden; daß aber diese souveräne Herrschaft über das

musikalische Publicum aller Schichten und Bekenntnisse nicht eine vorübergehende Modelaune des Dilettantismus, sondern ein erfreulicher Beweis dafür ist, wie tief und wie allgemein schon Empfindung und Interesse für echte und hohe Kunst unter uns verbreitet ist, dafür legt auch die neue Gesammtausgabe ein Zeugniß ab. Gewiß, es ist eine bemerkenswerthe und ungemein befriedigende Erscheinung, wenn ein großer Künstler so allgemeine Verehrung genießt, wenn seine Werke so unmittelbar lebendig wirken, daß eine mit Einsicht und Ernst unternommene, nach allen Seiten tüchtig und würdig ausgeführte Gesammtausgabe vom Publicum freudig aufgenommen und unterstützt wird. Denn die Schwierigkeiten, welche sich von allen Seiten her einem solchen Unternehmen entgegenstellen, sind so groß und mannigfaltig, daß nur eine allgemeine und nachhaltige Betheiligung des Publicums Muth und Kraft geben kann, sie zu überwinden und das Werk zu vollenden.

Beethoven selbst hatte sich wiederholt mit einer Ausgabe seiner sämmtlichen Werke beschäftigt. Schon 1803 sagte er in einer Erklärung, durch welche er gegen eine unrechtmäßige Ausgabe seiner sämmtlichen Werke für Pianoforte und Saiteninstrumente protestirte: „Ueber eine unter meiner eigenen Aufsicht und nach vorhergegangener strenger Revision meiner Werke zu unternehmende Sammlung derselben werde ich mich bei einer anderen Gelegenheit umständlich erklären;“ was nicht geschah. Im Jahr 1816 war ihm von der Hoffmeister'schen Verlagshandlung in Leipzig ein Antrag auf Herausgabe seiner sämmtlichen Klaviercompositionen gemacht worden, der aber keine Folge hatte. Ebensowenig Erfolg hatten Verhandlungen mit Steiner und Comp. in Wien, welche durch Uebernahme der sämmtlichen Werke zugleich die Verpflichtung Beethovens erwirken wollten, alle künftig zu schreibenden Compositionen nach einem bestimmten Honorartarif ihrem Verlage zu überlassen. Doch verließ der Gedanke Beethoven nicht wieder. Im Jahr 1820 ging er, wie die Notizbücher ausweisen, damit um, und schrieb im Sommer 1822 dem Musikhändler Peters in Leipzig, nachdem er ihm mehrere ungedruckte

Compositionen zur Verfügung gestellt hatte: „Näher als das alles liegt mir die Herausgabe meiner sämmtlichen Werke sehr am Herzen, da ich selbe in meinen Lebzeiten besorgen möchte; wohl manche Anträge erhielt ich, allein es gab Anstände, die kaum von mir zu heben waren, und die ich nicht erfüllen wollte und konnte. Ich würde die Herausgabe in zwei, auch möglich in einem oder anderthalb Jahren mit den nöthigen Hülfsleistungen besorgen, ganz redigiren und zu jeder Gattung Composition ein neues Werk liefern, z. B. zu den Variationen ein neues Werk Variationen, zu den Sonaten ein neues Werk Sonaten und so fort zu jeder Art, worin ich etwas geliefert habe, ein neues Werk und für alles dieses zusammen verlange ich zehntausend Gulden C. M." Es ist nicht ganz klar, ob es sich hier um mehr als eine Sammlung der Klaviersachen handelte, allein eine weitergehende Unternehmung hatte Matthias Artaria im Sinne. Aus seinen mit Beethoven gegen Ende des Jahres 1823 gepflogenen Verhandlungen geht hervor, daß er mit der Veröffentlichung der Compositionen für Klavier allein anfangen wollte, dann sollten die Sachen mit Begleitung folgen, alle Monate ein Band von ungefähr dreißig Bogen erscheinen, die Ouverturen sämmtlich in Partitur; von Symphonien und Gesangsmusik ist nicht die Rede. Als Beethoven auch hierauf nicht eingegangen war, wandte sich im September des folgenden Jahres ein alter bewährter Freund, Andreas Streicher, mit einem neuen Vorschlag an ihn. „Ich habe schon oft über Ihre Lage nachgedacht," schreibt er: „und besonders darüber, wie und auf welche Art Sie größere Vortheile aus Ihrem außerordentlichen Talente ziehen könnten? Ich bin so frey Ihnen dieses jetzt vorzulegen und bitte Sie aus wahrem herzlichen Gefühl, das was Sie hier lesen einer ernstlichen Prüfung zu unterwerfen." Der erste Vorschlag bezieht sich auf regelmäßige Abonnementconcerte, welche Beethoven im Winter veranstalten sollte. „Der zweite Vorschlag, welcher in der Ausführung ganz von Ihnen abhängt und welcher, wenn Sie ihn ausführen, wenigstens 10,000 Fl. C. M. oder 25,000 Fl. W. W. einbringen muß, ist — die

Herausgabe Ihrer sämmtlichen Werke, wie solche von Mozart, Haydn und Clementi veranstaltet worden. Diese Herausgabe würde ein halbes Jahr vorher in ganz Europa angekündigt und zwar gegen Subscription oder Pränumeration, und nach dem Maaßstab der Anzahl von Pränumeranten mit dem Verleger, der die vortheilhaftesten Bedingungen macht, ein Contract abgeschlossen. Wenn Sie in der Ankündigung bemerken, daß Sie 1) alle Klavierstücke, welche vor Einführung der Pianoforte von 5½ oder 6 Octaven geschrieben worden, hier und da umändern und nach den jetzigen Instrumenten einrichten wollen: wenn Sie 2) den Klaviersachen auch einige neue ungedruckte Stücke beifügen, so ist diese Herausgabe wie ein ganz frisches, neu componirtes Werk zu betrachten und muß auch von demjenigen gekauft werden, der Ihre früheren Werke schon besitzt. Die Sache selbst kann Ihnen unmöglich so viele Mühe machen, daß Sie solche nicht unternehmen könnten. Sie sind dieses sich selbst, Ihrem Neffen, für den Sie dann leichter etwas thun können, und der Nachwelt schuldig. — Nehmen Sie das Gesagte als die Meinung eines Freundes auf, der Sie schon sechsunddreißig volle Jahre kennt und welchen nichts so sehr freuen würde, als Sie außer Sorgen zu sehen.“ Auch dieser Freundesrath kam bei Beethovens Unschlüssigkeit in praktischen Dingen nicht zur Ausführung, der Plan einer Gesammtausgabe aber blieb fortwährend auf dem Tapet und im Jahr 1826 wurde zuerst mit Schlesinger aus Berlin bei dessen Anwesenheit in Wien mündlich, dann schriftlich mit Schott in Mainz darüber verhandelt, allein auch jetzt ohne Resultat.

Wir haben diese Erfolglosigkeit schwerlich zu beklagen, denn eine in dem Sinne vollständige und zuverlässige Ausgabe, wie sie jetzt geboten wird, wäre damals kaum zu erreichen gewesen. Sämmtliche Gesangscompositionen, den Fidelio an der Spitze, die großen Instrumentalwerke, die Concerte in Partitur zu geben hätte man wohl nicht den Muth gehabt. Es scheint, als wenn der ungewöhnliche Erfolg, welchen die Aufführungen der A dur und der Schlachtsymphonie im Jahr 1813 und 1814 hatten, zuerst es thun-

lich erscheinen ließ, Symphonien gleich in Partituren zu publiciren, welche damals in ziemlich bescheidener Gestalt lithographirt herauskamen. Die späteren Compositionen der Art wurden ebenfalls gleich in Partitur veröffentlicht, allein die Partituren der überwiegenden Anzahl früherer Symphonien, Ouverturen, Quartette, welche jetzt auf dem Pulte jedes Conservatorienschülers zu finden sind, wurden nach und nach, zum großen Theil erst nach Beethovens Tode gedruckt; die Partitur des Fidelio zuerst in Paris mit französischer Uebersetzung, erst viel später auch in Bonn bei Simrock.

Beethovens Betheiligung an der Ausgabe hätte freilich in vielen und wichtigen Beziehungen unersetzliche Vortheile gebracht, manche Schwierigkeiten, die jetzt unlösbar sind, wären gar nicht als solche hervorgetreten; aber sie drohte auch einen bedenklichen Nachtheil herbeizuführen, denn er dachte daran Aenderungen an seinen Compositionen vorzunehmen. Eine Art der Abänderungen ist bereits erwähnt. Ein namhafter Theil der früheren Klavierwerke ist für Instrumente von nur fünf Octaven geschrieben, und es ist nicht zu verkennen, daß an manchen Stellen dieser beschränkte Umfang die Freiheit des Componisten beengt hat. Man gewahrt deutlich, daß da, wo eine Melodie oder Passage in einer Tonlage wiederholt wird, in welcher die Höhe des Instrumentes nicht ausreicht um sie vollständig wiederzugeben, Abänderungen nur des äußeren Hemmnisses wegen nöthig geworden sind. Manche Fälle sind so klar und so einfach, daß jeder einsichtige Spieler jetzt die unzweifelhafte Transposition selbst vornehmen kann. Allein anderswo ist es mindestens zweifelhaft, ob nicht außer der Beschränkung des Instrumentes auch noch andere innere Motive die Abänderung bewirkt haben, und endlich fehlt es nicht an solchen Stellen, wo die Veränderung, wenn sie auch durch den äußeren Zwang veranlaßt ist, eine neue Schönheit hervorgerufen, dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat, auf den nun Niemand verzichten möchte. Eine durchgreifende Redaction der älteren Klaviercompositionen, so daß die Gleichmäßigkeit der Parallelstellen nach Maaß-

gabe des erweiterten Umfangs der Instrumente streng durchgeführt würde, wie sie wohl verlangt worden ist, kann daher jetzt in keiner Ausgabe vorgenommen werden: es ist jedem Spieler oder Lehrer zu überlassen, was er in dieser Hinsicht Beethovens Intentionen schuldig zu sein glaubt. Ihm selbst hätte allerdings die authentische Interpretation vollständig zugestanden, eine von ihm in dieser Beziehung vorgenommene Revision würde der buchstabengläubigen Pedanterie wie der eigenwilligen Aenderungslust den Boden genommen haben, und wäre dankenswerth gewesen, selbst wenn vielleicht der Consequenz hier und da eine Schönheit als Opfer gefallen wäre.

Es ist aber nicht denkbar, daß Beethoven, wenn er seine früheren Compositionen vornahm, sich auf so harmlose Aenderungen beschränkt haben würde und daß er denselben überall gerecht geworden wäre. Bekanntlich waren ihm manche derselben in späteren Jahren gar nicht recht, er gestand denselben „einiges Talent und guten Willen" zu, aber er wurde unmuthig, wenn man sie lobte. Als er im Jahr 1814 seine Oper Fidelio wieder aufnahm, schrieb er an den Theaterdichter Treitschke: „Uebrigens ist die ganze Sache mit der Oper die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit dem meisten unzufrieden und es ist beinahe kein Stück, worin ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen." Vermuthlich wäre es mit den Claviercompositionen nicht viel anders gegangen und hier wäre die Verschiedenheit in der Auffassung und Darstellung gewiß noch ungleich schärfer hervorgetreten. Wie viel Herrliches dann auch im Einzelnen neu geschaffen worden sein möchte, die Werke, welche nicht allein den Entwickelungsgang des Componisten bezeichneten, sondern ein Gemeingut des musikalischen Publicums, dessen Bildung sie wesentlich bewirkt hatten, geworden waren, wären alterirt worden, und das wäre bei zweifelhaftem Gewinn ein sicherer Schaden gewesen. Einem Künstler, der sein Werk dem Publicum übergeben und durch dasselbe eine bestimmte nachhaltige Wirkung erzielt hat, steht nicht mehr die unbedingte Herrschaft über dasselbe zu. Was ihm

auf einem später gewonnenen Standpunkt als eine unzweifelhafte Verbesserung erscheint, wirkt keineswegs immer als eine solche, weil das Publicum bereits eine feste Stellung zu dem Kunstwerk genommen hat, die es selbst dem Urheber gegenüber festhält; und sehr häufig ist es dabei von einem richtigen Instinct für das geleitet, was in jenen Werken mit ursprünglicher Kraft wirkte, die es sich durch einzelne Verbesserungen nicht will schwächen lassen. Allerdings bewährt sich das wahrhaft schöpferische Genie durch die mit der Production Hand in Hand gehende Selbstkritik — und vielleicht ist Beethoven gerade nach dieser Richtung hin eins der wunderwürdigsten und lehrreichsten Beispiele —; allein diese Kritik ist untrennbar vom Schaffen, beide durchdringen einander: dem fertigen, abgelösten Kunstwerk gegenüber ist die Kritik des Urhebers nicht selten befangen. Wie tief aber Beethoven das kritische Messer einzuführen im Stande gewesen wäre, geht schon daraus hervor, daß er, wie Schindler berichtet, ernstlich mit dem Gedanken umging, aus mehreren Sonaten Menuett oder Scherzo ganz zu entfernen, angeblich zu Erzielung größerer Einheit!

Beethoven hatte noch einen anderen Vorsatz rücksichtlich der Gesammtausgabe, dessen Vereitelung zu bedauern manche sehr geneigt sein werden. Er beabsichtigte nämlich, wie Schindler ebenfalls berichtet, durch Ueberschriften und kurze Andeutungen die „poetische Idee“ verschiedener Compositionen zu bezeichnen, um dadurch richtiges Verständniß und Vortrag derselben zu erleichtern. Er klagte wohl, wenn er um Sinn und Bedeutung ausdrucksvoller Compositionen befragt wurde, die Zeit, in welcher er die meisten Sonaten geschrieben, sei poetischer gewesen als die spätere; vermuthlich weil man sich der Musik einfach hingab, von dem musikalischen Eindruck befriedigt, die dadurch angeregten Empfindungen im Gemüth verklingen ließ und kein Bedürfniß empfand, nach Gedanken und Ideen zu fragen, welche von einer ganz anderen Seite her als der musikalischen den Gegenstand des Interesses präcisiren sollten. „Jedermann“ beschwerte er sich „fühlte aus dem Largo der Sonate in D dur (Op. 10) den darin geschilderten Seelen-

zustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie." Das wird gewiß auch später, wie jetzt und künftig, jeder Musikalische von Gefühl heraushören; aber damit begnügten sich eben die Fragenden nicht, ihr Vorwitz wollte auch erfahren, welches die individuelle, persönliche Veranlassung zu solcher Stimmung gewesen sei, womöglich im Componisten selbst, den man gar zu gern mit dem Kunstwerk identificirt. Und wenn er auf solche Fragen Rede steht, wird das uns wirklich fördern? Als Beethoven einmal in guter Stimmung war, bat ihn Schindler um den Schlüssel zu den Sonaten in D moll (Op. 31, 2) und F moll (Op. 57), und er erwiederte: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm." Offenbar war Schindler einigermaßen desappointirt, denn er fährt fort: „Dort also soll er zu finden sein; aber an welcher Stelle? Frager, lese, rathe und errathe!" Vermuthlich wird der Frager von seiner Lecture die sichere Ueberzeugung mitbringen, daß Shakespeare's Sturm auf ihn anders wirke als auf Beethoven und keine D moll und F moll Sonaten in ihm erzeuge. Daß gerade dieses Drama Beethoven zu solchen Schöpfungen anregen konnte, ist freilich nicht ohne Interesse zu erfahren, aus dem Shakespeare das Verständniß derselben herholen wollen hieße nur die Unfähigkeit der musikalischen Auffassung bezeugen. Auch wenn Beethoven einmal genauer citirt, wird das Verständniß dadurch noch nicht gefördert. Sein vertrauter Freund Amenda erzählte, daß Beethoven ihm gesagt habe, bei dem Adagio im F dur Quartett (Op. 18, 1) habe ihm die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt. Wer nun etwa diese in seinem Shakespeare aufmerksam nachliest und dann beim Anhören des Adagio sich zu vergegenwärtigen sucht, wird der sich den wahren Genuß des Musikstücks erhöhen oder stören? Nach Czerny's, von Anderen bestätigtem, Bericht hatte Beethoven gesagt, das Adagio des E moll Quartetts (Op. 59, 2) sei ihm beim Anblick des gestirnten Himmels aufgegangen; man will wissen daß ihm, nachdem er lange im Freien im Finstern gesessen, von allen Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zum Scherzo der

D moll Symphonie, ein vorübergaloppirender Reiter das wiegende Thema zum letzten Satz der Sonate in D moll (Op. 31, 2), das wiederholte ungeduldige Klopfen eines in später Nacht vergeblich Einlaß Begehrenden das pochende Motiv im ersten Satze des Violinconcerts eingegeben habe. Möglich, daß ein prägnanter sinnlicher Eindruck im günstigen Moment blitzartig ein charakteristisches Motiv hervorrief, möglich auch, daß der Eindruck im Gedächtniß des Künstlers haftete; aber mit der künstlerischen Entwickelung dieses Keims, mit der schöpferischen Organisation des Kunstwerks hat diese äußerliche Anregung nichts mehr zu thun. Die Thätigkeit des Künstlers bewegt sich in ganz anderen Regionen, und wer da glaubt, von dem zufälligen äußeren Anlasse aus lasse sich das Kunstwerk construiren, der hat keine Ahnung vom künstlerischen Schaffen. Sollte z. B. Jemand auf den Einfall kommen, den ersten Satz des Violinconcerts nach seiner psychologischen Entwickelung und äußerlichen Gliederung aus jener Situation des nächtlichen Klopfers abzuleiten und zu erklären, so möge man ihn in Gottes Namen klopfen lassen: die Thür des rechten Verständnisses wird ihm nicht aufgethan werden.

Ueberschriften und Notizen, auch authentische, von Beethoven selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerks nicht wesentlich gefördert haben, — das darf man sagen, ohne dem Interesse zu nahe zu treten, welches sie durch manche persönliche Aufklärung gehabt hätten; es ist vielmehr zu fürchten, daß sie ebensowohl Mißverständnisse und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche Beethoven veröffentlicht hat. Die schöne Sonate in Es dur (Op. 81) trägt bekanntlich die Ueberschriften Les adieux, l'absence, le retour und wird daher als zuverlässiges Beispiel von Programmmusik mit Sicherheit interpretirt. „Daß es Momente aus dem Leben eines liebenden Paares sind, setzt man schon voraus," — sagt Marx, der es dahin gestellt sein läßt, ob die Liebenden verheirathet sind oder nicht — „aber die Composition bringt auch den Beweis." — „Die Liebenden öffnen ihre Arme wie Zugvögel ihre Flügel,"

sagt Lenz vom Schluß der Sonate. Nun hat Beethoven auf das Original der ersten Abtheilung geschrieben:

Das Lebewohl bei der Abreise Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf den 4. Mai 1809

und auf den Titel der zweiten:

Die Ankunft Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, den 30. Januar 1810.

Man begreift, daß er auch bei der Veröffentlichung dieser Ergüsse einer höchst persönlichen Stimmung das Andenken an die Veranlassung erhalten wollte, ohne seinen kaiserlichen Freund zu bezeichnen. Aber wie würde er protestirt haben, daß er dem Erzherzog gegenüber diese „in schmeichelndem Kosen beseligter Lust" flügelschlagende Sie vorstellen sollte! Man sieht, hier ist die Veranlassung und Situation von Beethoven selbst angegeben, aber im Ton muß der Meister sich vergriffen haben, oder — seine Interpreten.

Beethoven hat sich, wie wir wissen, über seine Ausleger oft und lebhaft beklagt, und er hatte Ursache dazu. Gewiß wäre er mit Mendelssohn ganz einverstanden gewesen, der an Souchay schreibt: „Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worten zu fassen, sondern zu bestimmte. — Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem einen nicht heißt was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern — ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausdrücken läßt." Darum können wir zufrieden sein, daß auch Beethoven seine Worte nicht ausgesprochen hat, die nur zu Viele zu dem Irrthum verleitet haben würden, wer die Ueberschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine Musik sagt Alles, was er sagen wollte, sie ist und

bleibt der lautere Quell, aus dem jeder schöpfen kann, der empfänglich ist.

Die Verhandlungen wegen einer Gesammtausgabe waren wahrscheinlich eine Veranlassung, daß Tob. Haßlinger eine Abschrift sämmtlicher Beethoven'scher Compositionen veranstaltete, die für den Druck hätte als Grundlage dienen können. Später wurde diese durch einen Kalligraphen gleichmäßig und schön ausgeführte Sammlung, welche Beethovens Werke nahezu vollständig enthält, vom Erzherzog Rudolf angekauft und bildet in einer Reihe stattlicher Foliobände einen hervorragenden Schmuck seiner, von ihm der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermachten Bibliothek. Leider ist aber bei der Anfertigung der Abschriften nur das kalligraphische Interesse ins Auge gefaßt und keine Sorge getragen, daß sie auch zuverlässig und correct seien, so daß sie als kritisches Hülfsmittel sich so gut wie unbrauchbar erwiesen haben.

Nachdem durch Beethoven selbst keine Gesammtausgabe zu Stande gekommen war, machte später K. Ph. Dunst in Frankfurt den Anlauf zu einer solchen. Aber ohne Einsicht in die Bedeutung der Aufgabe, wie ohne die nöthigen Vorbereitungen und Mittel unternommen, blieb diese Ausgabe, die allerdings einiges Unbekannte oder Verschollne ans Licht zog, aber weder durch sorgfältige Redaction noch gute Ausstattung sich empfahl, bald stecken und ist verkommen.

Schon das „thematische Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven“ (Leipzig 1851) kann bei einer etwas eingehenderen Musterung eine Vorstellung von dem Umfange einer Gesammtausgabe geben, wie auch von den mannigfachen Schwierigkeiten, welche dabei zu überwinden sind. Fürwahr die Lösung dieser Aufgabe erfordert Mittel und Kräfte, nicht minder auch Einsicht und Willensstärke in nicht gewöhnlichem Maaß. Als im November 1861 die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel Ankündigung und Prospect der ersten vollständigen überall berechtigten Ausgabe der Werke von Ludwig van Beethoven erließ, durfte man ein nach allen Seiten hin wohl

vorbereitetes, sicheres Gelingen verheißendes Unternehmen erwarten; jetzt, nachdem innerhalb vier Jahre der mühevolle Weg zurückgelegt ist, lassen sich durch eine etwas näher eingehende Prüfung dessen was versprochen und geleistet worden ist, die höchst erfreulichen Resultate klar machen, welche für das musikalische Publicum durch diese Ausgabe gewonnen sind.

Wenn sich dieselbe als eine „überall berechtigte" bezeichnen darf, so kann das als eine Angelegenheit betrachtet werden, die zunächst den Verleger angeht und das Publicum weniger interessirt. Allerdings fragt das Publicum gewöhnlich nicht nach der Berechtigung des Verlegers, weil es dieselbe vorauszusetzen sich für befugt hält; allein wie unklar auch die Begriffe über Nachdruck sind — den man, wie vor Zeiten bei Büchern, so jetzt bei Musikalien gar als ein patriotisches Verdienst preisen hört — so wird es doch jedem zur Befriedigung gereichen, wenn sein Interesse an einem großen und bedeutenden Unternehmen durch keinen Zweifel an der rechtlichen Basis desselben beeinträchtigt wird. Die Schwierigkeiten wurden freilich — auch das ist billig in Erwägung zu ziehen — beträchtlich dadurch vermehrt, daß mit einer erheblichen Anzahl von Verlegern erst ein Abkommen zu treffen war. Auch wer nicht näher vertraut ist mit den wundersam unklaren Verhältnissen des Verlagsrechts, wie sie sich im Lauf der Zeiten und an verschiedenen Orten mehr verwickelt als entwickelt haben, braucht nur einen Blick auf die zahlreichen Verleger Beethoven'scher Werke zu werfen, welche das thematische Verzeichniß aufweist, um zu begreifen, daß es manchmal schon schwer hält, das wirkliche Verlagsrecht zu constatiren. Es hat sicherlich nicht geringer Nachforschungen und Verhandlungen und vielfacher Bereitwilligkeit bedurft, bis alle Ansprüche befriedigt waren, und man darf sich freuen, daß es gelungen ist — was besonders in Deutschland so schwer hält — zu einem großen Unternehmen von allgemeinem Interesse, das ohne Compromiß nicht zu Stande zu bringen war, die Einigung so vieler, auf ihrem Gebiet souveräner Betheiligten zu erzielen.

Im Vordergrund steht natürlich die Frage nach der Vollständigkeit. Dem Prospect ist ein Verzeichniß der als bereits gedruckt ermittelten und demnach zur Aufnahme bestimmten Compositionen beigegeben, welches in vierundzwanzig Serien die stattliche Reihe von 260, zum Theil umfangreichen Nummern aufweist. Was von ungedruckten Werken noch hinzukommen werde, mußte und muß noch jetzt genaueren Ermittelungen und Verhandlungen anheimgestellt bleiben. Das läßt sich aber mit voller Bestimmtheit aussprechen, daß sämmtliche ungedruckte Compositionen Beethovens im Verhältniß zu den schon bekannten eine geringe Anzahl ausmachen, und daß unter diesen wiederum nur wenige von solcher Bedeutung sind, daß durch ihre Veröffentlichung dem abgeschlossenen Bilde des großen Meisters wesentlich neue und eigenthümliche Züge hinzugefügt werden. Daß somit das entgegengesetzte Verhältniß Statt findet wie bei den älteren Meistern, wo die Masse der ungedruckten Werke weitaus überwiegt, darf nicht verwundern. Theils war es in Beethovens künstlerischer Natur wie in seiner Lebenslage begründet, daß er nicht so viel schrieb wie jene, theils brachte es seine Stellung zum Publicum und die Entwickelung des Musikalienhandels mit sich, daß was er schrieb auch sofort gedruckt wurde. Denn man kann ohne Bedenken behaupten, daß diejenigen Compositionen, welche Beethoven als Componisten kennzeichnen und seine Stellung zum musikalischen Publicum begründen, schon bei seinen Lebzeiten gedruckt worden sind.

Das bedeutendste Werk Beethovens, das bisher ungedruckt geblieben und mit Recht bereits in die Gesammtausgabe mit aufgenommen worden ist, ist „Ungarns erster Wohlthäter" (König Stephan), ein Vorspiel mit Chören von Kotzebue, das mit den Ruinen von Athen zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth am 9. Febr. 1812 aufgeführt wurde. Nur die Ouverture ist später bekannt geworden; die schönen Chöre, darunter mehrere für Männerstimmen, eine lange interessante melodramatische Scene geben neue Beweise für Beethovens Meisterschaft in dramatischer Charakteristik durch ein ganz besonderes Colorit, welche auch

in den Ruinen von Athen so überraschend hervortritt. Als im Herbst 1822 zur Einweihung des Theaters in der Josephstadt die Musik zu den Ruinen von Athen mit einem neuen Text von C. Meisl aufgeführt wurde, componirte Beethoven außer einer Ouverture, welche dann gedruckt und sehr bekannt geworden ist (Op. 124), noch einen großen Chor mit Ballet, welcher nicht herausgegeben wurde. Auch ein Chor „Ihr weisen Gründer“ für ein patriotisches Schauspiel, im Herbst 1814 componirt, ist ungedruckt geblieben.

Für Orchester existirt noch ein schöner Entreact, marschartig, in sehr charakteristischer Haltung, offenbar für ein bestimmtes Stück, überschrieben Introduzione del IIdo Atto.

Wenig bedeutend ist eine Anzahl von Tänzen und Märschen, die letzteren meist zu verschiedenen Zeiten in Baden auf Veranlassung des Erzherzogs Anton geschrieben.

Sehr bemerkenswerth aber sind drei Stücke zu einem patriotischen Drama Leonore Prohaska aus den Zeiten der Freiheitskriege, ein Kriegerchor, eine Romanze, und ein Melodrama mit Harmonikabegleitung, leider, wie auch die übrigen Sätze, sehr kurz.

Wenig bedeutend sind dagegen einige nicht umfangreiche Gelegenheitscompositionen, ein Hochzeitslied für Gianattasio del Rio vom Januar 1819 (theilweise bearbeitet und mit neuem Text in London 1858 gedruckt), eine sehr heitere italienische vierstimmige Cantate mit Pianofortebegleitung zum Namenstag seines Arztes Malfatti, so wie ein Abschiedsgesang für einen Freund, den Magistratsrath Tuscher für drei Männerstimmen, beide aus dem Jahr 1816. Ihre Veröffentlichung würde nur beweisen, was auch schon so bekannt ist, daß Beethoven in dem Sinne kein glücklicher Gelegenheitscomponist war, als die äußere Veranlassung nicht ausreichte, weder ihn zu inspiriren, noch ihm die Arbeit flüssig zu machen. Es ist bezeichnend, daß er für diese nach Inhalt, Form und Umfang wenig erheblichen Stücke Entwürfe und Skizzen in Menge niedergeschrieben hat, wie für große Arbeiten. Und nach der andern Seite hin

ist es charakteristisch, daß der schöne, tief empfundene elegische Gesang (Op. 118), welchen er auf die „verklärte Gemahlin seines verehrten Freundes Pasqualati“ im Jahr 1814 componirte, sich so sehr von jenen Gelegenheitscompositionen unterscheidet, weil Beethoven hier innerlich betheiligt war.

Einer wenig späteren Zeit gehört auch eine Reihe jedenfalls interessanter kleiner Compositionen an. Die Wiederaufnahme des Fidelio im Jahr 1814 hatte in Beethoven die Neigung Opern zu schreiben wieder lebendig gemacht. Es ist ein Irrthum, wenn man annimmt, der ungünstige Erfolg der ersten Oper hätte Beethoven so verstimmt, daß er der dramatischen Thätigkeit für immer entsagt hätte. Vielmehr machte er sich bald nachher (1807) verbindlich, der Theaterdirection jährlich eine große Oper zu schreiben, und hat auch später wiederholt mehr oder weniger ernstlich gemeinte Pläne für Opern gefaßt; mit Collin (1808) und Theod. Körner (1812) trat er in Unterhandlung und Gegenstand wie Textbuch war mehr als einmal schon bestimmt. Im Jahr 1811 sollte Treitschke für ihn die Ruinen von Babylon bearbeiten, nach dem Fidelio entschied er sich für dessen Romulus; daneben aber kam Beethoven auf den Gedanken, eine italienische Oper zu schreiben. Zur Vorbereitung auf dieselbe wollte er sich zunächst in Geist und Weise italienischer Poesie und Musik einleben und für sich eine Schule der Beschränkung auf die harmloseste Einfachheit des musikalischeu Ausdrucks und leichte Sangbarkeit durchmachen. Zu diesem Zweck lieh er sich am 26. Juli 1814 Metastasio's Werke und componirte eine Reihe seiner anmuthigen Strophen, wie sie ihn bei der Lecture ansprachen, für zwei, drei oder vier Stimmen ohne Begleitung, die meisten derselben mehrfach. Diese kleinen Lieder, in knapper Form, deren eine beträchtliche Anzahl zu Stande gekommen ist, zeigen eine durchgehende Einfalt und Einfachheit, wie man sie Beethoven gar nicht zutrauen möchte; auch würde man trotz mancher eigenthümlicher und reizender Wendungen, welche in diesen vorzugsweise auf Wohlklang berechneten Gesängen hervortreten, schwerlich Beethoven

in ihnen erkennen. Gerade dies giebt ihnen aber ein eigenthümliches Interesse.

Das große Terzett Tremate (Op. 116), das zuerst im Jahr 1814 und darauf 1824 aufgeführt wurde, ist schon im Jahr 1801 componirt worden. In großen Dimensionen angelegt und ausgeführt, macht es freilich einen ganz andern Eindruck als jene kleinen Canzonetten und geht auch über die im Jahr 1796 componirte Arie Ah perfido hinaus, in welcher Beethoven die italienischen Formen noch ganz in gutem Glauben als naturgemäßen Ausdruck bestimmter Leidenschaften anwendete. Auch die noch ungedruckte Composition von Metastasio's Cantate la tempesta für eine Singstimme mit Quartettbegleitung gehört in das Jahr 1801. Später war Beethoven, der auf den Titel der Partitur geschrieben hat Esercizi de Beethoven, doch nicht abgeneigt sie zur Publication zu verkaufen. Nichts näheres ist mir bekannt über noch zwei große italienische Gesangstücke mit Orchester, eine Arie Primo amore, piacer del ciel und ein Duett Nei giorni tuoi felici. Von ihrer Existenz sind sichere Notizen da, sie haben sich aber so versteckt, daß sie bis jetzt nicht wieder zum Vorschein gebracht sind.

Bekanntlich wurde Beethoven durch Thompson veranlaßt, irische, schottische und walisische Melodien mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello zu bearbeiten. Diese Aufgabe gewann ihm so viel Interesse ab, daß er Nationalmelodien auch anderer Völker in derselben Weise mit großem Eifer bearbeitete, Von diesen Liedern ist bisher sowohl in England als in Deutschland in verschiedenen Sammlungen nur ein Theil gedruckt; durch Herrn Franz Espagne, der mit großem Eifer denselben nachgespürt hat, sind 164 dergestalt bearbeiteter Melodien zusammengebracht worden, von denen 32 ungedruckt sind.

Hiermit werden die ungedruckten Compositionen Beethovens aus der Zeit seiner Reife, des Beethoven, wie ihn alle Welt kennt und anerkennt, wohl vollständig aufgezählt sein; wie gering ist die Nachlese, welche hier noch zu halten ist, im Verhältniß zu dem, was vorliegt! Nun ist aber auch eine, ebenfalls nicht bedeutende,

Anzahl von Jugendarbeiten des noch nicht fertigen Beethoven vorhanden, die aus begreiflichen Gründen bisher ungedruckt geblieben sind.

In einem kleinen Notizbüchlein, das Beethoven auf der Reise von Bonn nach Wien und dort in den nächstfolgenden Jahren gebraucht hat, findet sich folgende rührende Aeußerung von seiner Hand aufgezeichnet:

> Muth! auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen. — Fünfundzwanzig Jahre sind da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden.

Und dieses Jahr entschied; mit den Trios, welche im Jahr 1795 erschienen, stand der völlige Mann da, der es während seiner ganzen Künstlerlaufbahn bewährt hat, daß der Geist über alle Schwächen des Körpers herrsche. So fertig steht der Componist in diesem Opus 1 da, so fest und sicher ist er dann mit jedem neuen Opus seinen eigenen Weg gegangen, daß die Frage, wie er denn zu einem solchen geworden, ganz aus dem Gesicht gerückt wurde. Daß Beethoven erst in einem Alter von fünfundzwanzig Jahren als Componist auftrat, daß er vorher in Bonn und Wien gar mancherlei Studien und Versuche gemacht haben müsse, scheint man im Allgemeinen nicht eben ins Auge gefaßt zu haben; mindestens ist es auffallend, daß gerade bei einem solchen Künstler den Jugendarbeiten und dem Bildungsgange so wenig nachgeforscht ist.

Allerdings sind solche vorhanden. Drei Sonaten für Klavier, mit einer gezierten Dedication an den Kurfürsten Maximilian Friedrich, die Beethoven später sehr unangenehm war, erschienen 1786; um dieselbe Zeit Variationen über einen Marsch von Dreßler, und in der Boßler'schen Anthologie ein kleines Rondo für Klavier und ein Lied. Später wurden aus dem Nachlaß gedruckt drei Quartette für Klavier und Streichinstrumente, welche bereits im Jahr 1785 componirt waren, eine Sonate und Variationen für die Bonner Jugendfreundin Eleonore v. Breuning geschrieben und unter den ersten von ihm selbst

publicirten Liedern befinden sich einige, die noch aus Bonn herrühren. Haben vielleicht diese Werke, die natürlich alle in der Gesammtausgabe ihren Platz finden, das Interesse für die Jugendarbeiten abgeschwächt? Es wäre nicht eben zu verwundern; denn man findet in ihnen kaum hier und da Spuren des späteren Beethoven. Sie erregen mehr Erstaunen, daß nach diesen Anfängen so große Leistungen haben erfolgen können, als daß sie uns die Keime gewahren ließen, aus denen sie sich entwickeln konnten.

Handschriftlich existiren aber noch mehrere Jugendarbeiten verschiedener Art theils aus der Bonner, theils aus der ersten Wiener Zeit. Es findet sich die vollständige Orchesterpartitur eines Ritterballets, welches einen Marsch, deutschen Gesang, Jagdlied, Minnelied, Trinklied und einen deutschen Tanz enthält, von Beethoven wahrscheinlich zu Ehren seines großen Gönners, des Grafen Waldstein componirt, der am 17. Juni 1788 „vom Kurfürsten von Köln als Hoch- und Deutschmeister, unter den gewöhnlichen Feierlichkeiten den Ritterschlag als Mitglied des deutschen Ordens erhielt", und der, damals in Bonn, auch für den Componisten dieses Ballets galt. Ferner eine Tenor- und Sopranarie zu Umlaufs schöner Schusterin, und eine Baßarie aus Claudine von Villabella „Mit Mädeln sich vertragen", vermnthlich auch als Einlagestück componirt, in voller Partitur. Diese Arie war Beethoven in späteren Jahren nicht abgeneigt noch herauszugeben, mit der schon erwähnten Cantate la tempesta. Außer mehreren Liedern sind noch einzelne curiose Sachen da z. B. eine „zweistimmige Fuge, verfertigt von Ludwig van Beethoven im Alter von elf Jahren"; Sonate für Mandoline, Duett für zwei Flöten; Duett für Bratsche und Violoncell mit der scherzhaften Ueberschrift: „Duett mit zwei obligaten Augengläsern"; Sonate für Klavier und Flöte; Romanze für Klavier, Flöte und Fagott mit Orchesterbegleitung; Variationen für zwei Oboen und englisches Horn über La ci darem la mano, und wohl noch Einzelnes mehr. Dann finden sich noch Skizzen, Entwürfe, unvollendete Bruchstücke aus früher Zeit in ziemlicher An-

zahl, die zum Theil interessanter und lehrreicher als die fertig gewordenen Jugendarbeiten, aber natürlich zur Herausgabe in einer Gesammtausgabe keineswegs geeignet sind.

Was von jenen zwar vollendeten aber ungedruckt gebliebenen Jugendarbeiten in eine Ausgabe sämmtlicher Werke aufzunehmen sei, darüber werden die Ansichten getheilt sein. Es wird nicht an solchen fehlen, welche Alles auszuschließen wünschen, was nicht dem fertigen Meister angehört, was seinen Ruhm wenigstens bei Unkundigen schmälern, das Bild von ihm, welches allen gegenwärtig ist, trüben könnte. Dagegen werden andere auf möglichster Vollständigkeit alles dessen bestehen, was von Beethoven geschrieben und erhalten ist, und das historische Interesse an den Arbeiten, welche seine Entwickelung und Ausbildung wenigstens einigermaßen zu charakterisiren geeignet sind, auch neben der ästhetischen Befriedigung durch reiche und vollkommene Schöpfungen befriedigt wissen wollen. Vermuthlich wird bei der praktischen Ausführung ein Compromiß nicht zu vermeiden sein, schon deshalb, weil es fraglich bleibt, ob alle Jugendwerke, von deren Existenz man weiß, auch zur Veröffentlichung zu erlangen sein werden. In jedem Falle ist es ein für das Unternehmen günstiger Umstand, daß, wenn es möglich und thunlich wird, sämmtliche bisher ungedruckte Werke der Sammlung einzuverleiben, der Umfang derselben im Verhältniß zu dem, was gedruckt vorliegt, nicht so erheblich ist, daß die Ausführung des Ganzen dadurch empfindlich gedrückt werden würde; auf der anderen Seite aber, wenn es nöthig wird, sich auf eine mäßige Auswahl ungedruckter Stücke zu beschränken, die kunsthistorische Bedeutung der Ausgabe als Gesammtausgabe nicht in Frage gestellt oder beeinträchtigt werde. Denn abgesehen von den wenigen, oben bezeichneten Werken, welche in einer Gesammtausgabe schon aus Achtung für den Namen des großen Meisters nicht fehlen dürfen, weil sie aus der Zeit seines vollkräftigen Wirkens stammen, werden die übrigen der berechtigten Wißbegierde vorzüglich dadurch Befriedigung gewähren, daß sie zur Kenntnißnahme vorliegen, ohne

auf tiefer eingehende Fragen nach dem Bildungsgange des Künstlers den gewünschten Aufschluß zu geben.

Außer der Musik zu König Stephan erscheinen hier zuerst die bisher nicht veröffentlichten Cadenzen, welche Beethoven selbst zu seinen Klavierconcerten aufgesetzt hat, als Beilage zu diesen; sie entsprechen übrigens, ebenso wie die von Mozart aufgeschriebenen Cadenzen, nicht der Vorstellung, welche man sich nach dem Berichte der Zeitgenossen von den improvisirten machen darf. Die gedruckten Werke sind natürlich in unbedingter Vollständigkeit gegeben. Das dem Prospect beigefügte Verzeichniß wird kaum eine erhebliche Vervollständigung oder Berichtigung erfahren, während auch eifrige Sammler manches Seltene und Neue, natürlich nicht unter den Hauptwerken, finden werden. Die Frage nach der Echtheit des Aufzunehmenden ist selten auch nur aufzuwerfen; Beethovens ausgeprägte Individualität giebt einen so bestimmten Maaßstab, daß ein Versuch, ihm etwas unterzuschieben, nicht auf Erfolg zu rechnen hätte. Ein paar Kleinigkeiten, die unter Beethovens Namen erschienen sind, aber ohne innere wie äußere Beglaubigung und ohne allgemeine Anerkennung und Verbreitung, haben daher wie billig keinen Platz gefunden.

Schwierigkeiten können wohl nur die Arrangements machen. Natürlich nicht die, welche wie Klavierauszüge oder vierhändige Uebertragungen den Zweck haben, Liebhabern ein ihnen sonst nicht zugängliches Musikwerk durch diese Bearbeitung spielbar zu machen, sondern solche, welche durch eine nach Maaßgabe der anders gewählten Instrumente durchgeführte Umformung Anspruch auf Originalität oder doch wenigstens auf Selbständigkeit machen, welche authentisch also nur vom Componisten ausgehen können. Beethoven hat sich wiederholt energisch gegen die anmaßliche Täuschung erklärt, mit welcher beliebige „Uebersetzungen“ seiner Compositionen als Originalwerke ausgeboten wurden, und nichts derartiges gehört in eine Ausgabe seiner Werke. „Die unnatürliche Wuth“, schreibt Beethoven am 13. Juli 1802 „die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instru-

mente die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, so wie Haydn auch — und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch. Da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man — noch hinzuthun, und hier steckt der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß. — Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach." Nun wird im Wiener Diarium vom 14. August 1802 ein Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello von Beethoven angezeigt, „arrangirt nach einer seiner Sonaten von ihm selbst", allein es ist bis jetzt nicht gelungen, dieses Quartett zum Vorschein zu bringen, oder auch nur zu constatiren, welche Sonate zu Grunde liegt. Andere Bearbeitungen, welche er selbst vorgenommen hat, sind allerdings bekannt. Er hat nach Mozarts Beispiel aus einem Octett für Blasinstrumente (Op. 103), das er selbst später in dieser Gestalt veröffentlicht hat, ein Quintett für Saiteninstrumente (Op. 4) gemacht und drucken lassen; er hat seine zweite Symphonie (Op. 36) und ebenso das bekannte Septett (Op. 20) zu einem Klaviertrio (Op. 38) arrangirt, und das letztere hielt er gut genug seinem Arzt Schmid nach einer schweren Krankheit mit einer langen französischen Dedication zu widmen; zu einem Klavier-Quartett bearbeitete er das Quintett für Klavier und Blasinstrumente (Op. 16) und das Klaviertrio (Op. 1, 3) als Quintett für Saiteninstrumente, auch schrieb er sein Violinconcert zu einem Klavierconcert um. Er schlug auch wohl seinen Verlegern vor Arrangements machen zu lassen, z. B. die Blasinstrumente des Septetts in noch eine Viola und noch ein Violoncello zu übersetzen. Auch dasselbe für Flöte als Quintett zu

arrangiren; allein, wenn solche „Uebersetzungen“ auch von ihm durchgesehen und stellenweise verbessert wurden, so warnt er doch den Verleger: „kommt mir ja nicht daß Ihr schreibt daß ich's übersetzt habe, weil Ihr sonst lügt, und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte.“ Daher steht denn wohl auf dem Titel des Notturno für Klavier und Alto (Op. 42): arrangé d'un Notturno pour Violon Alto e Violoncello et revue par l'Auteur. Was von Bearbeitungen der Art als unzweifelhaft von Beethoven herrührend nachzuweisen ist, hat auch ein Anrecht auf eine Stelle unter den sämmtlichen Werken, und manche von ihnen rechtfertigen dies durch ein eigenthümliches Interesse. Aber auf diesem Gebiete finden noch Zweifel statt, es sind weder alle Bearbeitungen, welche Beethoven notorisch vorgenommen hat, als wirklich vorhanden nachgewiesen, noch mit völliger Sicherheit ermittelt, wie weit die vorhandenen wirklich authentisch sind.

Zur Vollständigkeit kann man es gewissermaßen noch rechnen, daß Alles auch in vollständiger Gestalt erscheint d. h. alle irgend mehrstimmige Compositionen in Partitur, welche das Ganze darstellt, wie der Componist es im Geiste trug und niederschrieb, der Musiker lesend innerlich lebendig reproducirt oder beim Einstudiren und Ausführen in klarer Uebersicht gegenwärtig hält. Manche Werke, auch große, wie das Ballet Prometheus, erscheinen hier zum ersten Male in dieser Gestalt, andere Partituren sind zwar gedruckt, aber selten geworden, Format und Ausstattung derselben ist sehr verschieden; alle vollständig und gleichmäßig zu geben ist die preiswürdige Leistung dieser Gesammtausgabe. Neben den Partituren geht dann die Ausgabe der Stimmen her, durch welche für die Ausführung der verschiedenartigen Werke in gleicher Weise gesorgt ist, wie durch jene für das Studium.

Der wichtigste Fortschritt ist aber wohl dadurch bezeichnet, daß diese Ausgabe die Echtheit ihrer Publicationen als eine durch kritische Revision im Einzelnen mit Benutzung aller zu Gebote stehenden Hülfsmittel gewonnene und festgestellte verbürgt. Denn

eine durchgreifende Sorgfalt für Herstellung eines reinen und zuverlässigen Textes that hier, wie gewöhnlich bei einem vielgebrauchten und weitverbreiteten Autor, vor allem und recht sehr Noth. Aber dazu bedurfte es großer Vorbereitungen und allein zur Beschaffung des weitschichtigen und zersplitterten Materials, auch wenn Glück und Gunst sich förderlich erwiesen, vielfacher Aufmerksamkeit und Spürkraft, Emsigkeit und Beharrlichkeit, welche doch nur mit Sachkenntniß und Hingebung vereinigt bedeutende Resultate erreichen konnten. Denn es kam auf nicht weniger an, als in möglichster Vollständigkeit für die einzelnen Compositionen

Beethovens eigene Handschrift;
Abschriften, unter seiner Aufsicht und Correctur angefertigt;
Stimmen, bei den Aufführungen unter seiner Leitung gebraucht;
Ausgaben, von ihm selbst zum Druck befördert,

zusammenzubringen und für die Textrevision zu benutzen. Daß es nicht häufig gelingen konnte alle diese Hülfsmittel zu vereinigen, bedarf keiner Erläuterung; daß aber in der That nur ausnahmsweise einzelne Werke zum Abdruck gelangt sind, ohne daß man wenigstens auf eine dieser kritischen Grundlagen zurückgehen konnte, ist ein sehr anerkennenswerthes Resultat eifriger Bestrebungen und bereitwilligen Entgegenkommens. Oeffentliche Sammlungen, vor allen mit ausgezeichneter Liberalität das Archiv der Musikfreunde in Wien, und Privatleute, welche im Besitze von Handschriften und ersten Drucken sind, von denen Niemand sich an Zahl und Bedeutung der Autographen mit A. Artaria in Wien messen kann, haben die Benutzung ihrer Schätze gern gestattet. Bereitwillig hat man von verschiedenen Seiten her Mittheilungen und Nachweise geliefert, einige haben es sich zu einer Lieblingsaufgabe gemacht, den Apparat für die neue Ausgabe aufzuspüren und nutzbar zu machen. Namentlich hat Herr G. Nottebohm in Wien mit unermüdlichem Eifer unausgesetzte Nachforschungen angestellt,

welche reiche und erfreuliche Ausbeute gewährt und durch seine sachkundigen und zuverlässigen Mittheilungen die kritischen Hülfsmittel erheblich erweitert haben. Alle Vorbereitungen dieser Art, für musikalische Publicationen nicht gerade gewöhnlich, sind, wie viel Zeit, Mühe und Kosten sie auch erfordern, von den Verlegern in einer Weise unternommen und gefördert, welche Zeugniß dafür ablegt, wie hoch sie ihre Aufgabe gefaßt und wie wohl sie Art und Bedeutung derselben begriffen haben.

Zur Verwerthung des kritischen Apparats bedarf es aber kritischer Herausgeber. Es kam darauf an, Männer zu finden, welche mit gründlicher musikalischer Bildung und inniger, bis ins Einzelnste dringender Vertrautheit mit Beethoven, die man bei tüchtigen Musikern heutzutage wohl voraussetzen darf, auch allgemein ästhetisches Verständniß, Takt und Instinct für das Richtige, Gewissenhaftigkeit im Beobachten und Feststellen der Ueberlieferung, wissenschaftliches Interesse an der methodischen Lösung jeder einzelnen Aufgabe, kurz die wesentlichen Eigenschaften vereinigten, durch welche eine erfolgreiche Handhabung der Kritik bedingt wird. Diese Männer haben sich gefunden. Die großen Instrumental- und Vocalcompositionen hat Kapellmeister Dr. Rietz übernommen, der bereits durch seine Theilnahme an den Publicationen der Bach- und Händelgesellschaft, durch seine Ausgaben von Haydns Symphonien und Mozarts Concertarien seinen Beruf als Herausgeber bewährt und gezeigt hat, daß in ihm ein Philolog verloren gegangen ist, was sehr zu bedauern sein würde, wenn er nicht Musiker geworden wäre. Die Redaction der Kammermusik hat Concertmeister David, der Klavierwerke Kapellmeister Reinecke übernommen, in die Lieder haben sich Musikdirector Richter, Selm. Bagge und Franz Espagne getheilt, sämmtlich Musiker, welche bekannt dafür sind, daß sie nicht blos Musiker und wohl ausgerüstet sind, im gegebenen Fall, wo Natur und Wesen der Aufgabe eben so sehr wie die vorliegenden Hülfsmittel mit Nothwendigkeit darauf hinführen auch philologische Kritik zu treiben.

Wer mit dem Worte philologische Kritik eine dunkle Vorstellung von stäubigen Pergamenten und alten Drucken, von einem Wust unnützer Lesarten, von unerquicklicher Wortklauberei und Silbenstecherei verbindet, wer es als die Arbeit der philologischen Kritik ansieht, um die Werke der Poesie und Kunst eine Stachelhecke zu ziehen, welche den Zugang zu denselben erschwert und ihren Genuß stört — dem wird nicht gerade behaglich bei dem Gedanken werden, daß diese Kritik nun auch mit Beethoven sich zu schaffen machen soll. Mancher, der glimpflicher denkt, wird doch darüber Zweifel hegen, was denn bei den Werken eines Componisten, der noch in die heutige Generation hineinragt und seine Werke selbst herausgegeben hat, für die Kritik Erhebliches zu thun sei, und was ein weitschichtiger Apparat von Handschriften und Ausgaben nützen könne. Hier darf man an das naheliegende Beispiel von Schiller und Goethe erinnern. Erst neuerdings hat philologische Genauigkeit und Methode anfangen können, sich etwas um die Werke unserer großen Dichter zu kümmern, und leider bis jetzt — Dank der Gewissenlosigkeit derer, welchen Ehre und Pflicht gebieten mußten, alle Sorgfalt auf würdige Herstellung zu verwenden — nicht in dem Maaße, wie es erforderlich wäre, um durchgreifende Resultate zu erzielen. Aber schon hat es sich herausgestellt, daß Abschreiber, Setzer und Correctoren einen viel weiter gehenden und tiefer greifenden Einfluß auf die Gestaltung der landläufig gewordenen Texte gewonnen haben als man denken sollte, daß nicht allein sinnentstellende Druckfehler, Ausfall von Versen durch Nachlässigkeit stereotyp geworden sind, sondern willkürliche Veränderungen unter dem täuschenden Schein angeblicher Verbesserungen das Ursprüngliche beseitigt haben. Wer sich etwas nähere Einsicht verschafft hat, über welche Sinnlosigkeiten und Verkehrtheiten auch gebildete Leser hinweglesen, wie lästig für den aufmerksamen Leser, wenn er anstößt, die Unsicherheit wird, ob er es mit einer wirklichen Schwierigkeit oder mit einem Druckfehler zu thun hat, wie oft er in die Lage kommt, selbst Conjecturalkritik zu treiben — denn jede Verbesserung eines Druckfehlers ist eine

philologische Conjectur —, wie fatal die Enttäuschung ist, wenn bekannte, vielleicht liebgewordene Stellen sich als verfälschte, vom Dichter so nicht herrührende erweisen — wer sich solche Erfahrungen vergegenwärtigt, wird einverstanden sein, daß es eine würdige Aufgabe der philologischen Kritik sei, zuverlässige Texte unserer großen deutschen Schriftsteller herzustellen, deren gelungener Ausführung der Beifall auch der unphilologischen Leser nicht fehlen wird. Mit den Musikern steht es nicht anders. Wie mancher Spieler und Hörer ist nicht in Verlegenheit, ob er in einem Accord, einer Passage, einer Note eine Ulibicheffsche Chimäre anzuerkennen oder einen Druckfehler zu corrigiren hat. Wie unangenehm ist es sich belehren zu lassen, daß eine ganz besonders ausgesuchte Schönheit auf einem Stichfehler beruhe, daß eine vermeintlich sichere Verbesserung einer unerträglichen Härte nur eine Verballhornisirung sei. Daß dergleichen täglich vorkommt, ist bekannt; daß auch die Ausgaben Beethoven'scher Werke durch Fehler und Schlimmbesserungen zum Zweifeln und Verzweifeln noch viel mehr Anlaß bieten als man wohl annahm, hat sich bei aufmerksamer Prüfung herausgestellt. Gewiß ist also die Arbeit dankenswerth, welche es unternimmt, das vom Componisten Geschriebene in seiner ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen und zuverlässig zu überliefern — und das ist ja eben die Arbeit der philologischen Kritik.

Auf die Frage nach der Aufgabe und Methode philologischer Kritik ist die Antwort einfach. Ihre Aufgabe ist es, das Werk eines Schriftstellers — oder Musikers —, welches durch mechanische Vervielfältigung, Abschrift oder Druck, verbreitet und fortgepflanzt und nothwendig durch die wiederholte Vervielfältigung, zufällig oder absichtlich, mehr oder weniger entstellt worden ist, in der Gestalt wiederherzustellen, wie es der Urheber abgefaßt hat. Sie hat daher zunächst die Ueberlieferung zu prüfen und die Quelle, oder die Quellen, zu ermitteln, aus welchen mit der größten Sicherheit die ursprüngliche Gestalt entnommen werden kann. Wo es möglich ist die Urschrift des Autors zu Rathe zu ziehen,

bietet diese natürlich die sicherste Gewähr, doch auch sie nicht überall unbedingte Gewißheit; denn selbst der sorgfältigste ist vor Schreibfehlern und zufälligen Unachtsamkeiten nicht sicher, und es werden sehr häufig Verbesserungen, welche Gültigkeit haben sollen, noch nach vollendeter Urschrift vom Verfasser gemacht, die er nicht erst in derselben nachträgt. Abschriften und Drucke, welche unter Aufsicht des Autors zu Stande gekommen sind, haben daher, auch wenn die Urschrift vorliegt, eine selbständige, mitunter als die letzte Revision des Urhebers eine überwiegende Bedeutung für die Kritik. Bei einem musikalischen Kunstwerk behaupten Stimmen, welche für eine unter Leitung des Componisten vorgenommene Aufführung geschrieben sind, eine ähnliche Stelle, weil sich mit Grund voraussetzen läßt, daß beim Gebrauche die etwa eingeschlichenen zufälligen Versehen genau verbessert worden sind. Wenn nun diese verschiedenen Mittel der Ueberlieferung zu gegenseitiger Controle vollständig vorliegen, so ist die Voraussetzung der durch zufälligen Irrthum entstandenen Fehler auf möglichst enge Gränzen beschränkt. Allein es steht zu erwarten, daß es dennoch nie ganz an solchen fehlen wird, und diese sind dann auch gegen die übereinstimmende Tradition zu verbessern, um so unbedenklicher, als dies meistens handgreifliche Versehen, und die Besserungen zweifellos sein werden. Wenn aber diese Quellen von einander abweichen, wenn entweder jede etwas Verschiedenes darbietet, oder einzelne, unter sich übereinstimmend, anderen widersprechen, so kann eine Entscheidung zunächst aus wesentlich äußerlichen Momenten erfolgen, z. B. wenn augenfällig eine Lesart der Abschriften und Drucke nur in einem Mißverständniß der Züge der Urschrift seinen Grund hat, oder wenn ein offenbares Flüchtigkeitsversehen dieser in jenen verbessert worden ist. Allein in den meisten Fällen eines Zwiespaltes in der Ueberlieferung kann das Urtheil über das was richtig ist nur durch Erörterung innerer Gründe festgestellt werden. Diese setzt zunächst eine gründliche Kenntniß und bewußte Handhabung der allgemeinen Gesetze voraus, unter welchen die Mittel des künst-

lerischen Ausdrucks allein ihrem Zweck entsprechend zur Anwendung gebracht werden können, der Logik und Grammatik; denn auch die Ausdrucksweise der Musik, wie der bildenden Kunst, wird zu einer organisirten Sprache, indem sie festen Gesetzen der Logik und Grammatik folgt, wenn man diese auch nicht so zu benennen gewohnt ist. Hierdurch ist zunächst der Maaßstab gegeben, um zu beurtheilen, was überhaupt möglich und nicht möglich, was absolut falsch oder richtig ist. Allein wenn es sich um die Anwendung allgemeiner Grundsätze auf ein Werk handelt, das einer bestimmten Zeit angehört, das von einem bestimmten Individuum unter bestimmten Voraussetzungen hervorgebracht ist, so muß auch jene allgemeine Kenntniß durch eingehende historische Studien zu einer klaren Einsicht und zu einem sicheren Gefühl von dem ausgebildet werden, was ein gegebenes Zeitalter, eine gegebene Persönlichkeit künstlerisch aufzufassen, und von der Form, in welcher sie dasselbe wiederzugeben fähig sind. Wer nun mit so geschärftem Blick, mit sicherem Takt, vertraut mit seinem Meister an die Prüfung derjenigen Stellen herantritt, in welchen die Lesart nicht einstimmig überliefert ist, der wird im Stande sein zu entscheiden, was unmöglich vom Autor herrühren könne, und was er geschrieben haben könne, in vielen Fällen, was er geschrieben haben müsse, in den meisten, was er wahrscheinlich geschrieben habe. Denn da es sich um ein Kunstwerk handelt, bei dessen Entstehen die geniale Subjectivität des Künstlers als ein bis auf einen gewissen Grad unberechenbarer Factor wirkt, so daß die letzte Thätigkeit der Kritik wesentlich auf der Abwägung der allgemein gültigen Gesetze und der berechtigten Besonderheit des Künstlers gegeneinander beruht; da auch der Kritiker nur bei einer eigenthümlichen Begabung sich die Bildung und den Takt aneignen kann, welche die Bedingungen seiner Thätigkeit sind, so haftet an diesen Operationen etwas Subjectives, welches namentlich für die feineren Aufgaben und Resultate nicht eine so zu

sagen mathematisch zwingende Sicherheit ergiebt. Wer deshalb aber das kritische Verfahren als spielende Willkür, die Resultate desselben als zufällige Einfälle betrachtet, der übersieht, daß die allgemeinen Gesetze, unter denen überhaupt der menschliche Geist arbeitet und schafft, auch über den Künstler und sein Kunstwerk eine zwingende organisatorische Macht ausüben, daher auch als gültige Normen erkannt werden können; daß es durch gewissenhafte historische Forschung möglich wird, auch das freie Element des Individuellen in Zeiträumen und Persönlichkeiten in so festen Umrissen zu erkennen, daß auch hierin das Gesetzmäßige nachzuweisen ist, und daß durch die bewußte Regulirung beider Potenzen sich eine kritische Methode bildet, mittelst welcher es gelingt, das Unsichere und Schwankende in möglichst enge Gränzen einzuschließen, in jedem Falle aber von dem Sicheren und Festen bestimmt zu scheiden. So viel leuchtet ein, daß, je schwieriger und lückenhafter die historische Forschung, je unsicherer und schwankender die Ueberlieferung ist, um so stärker das subjective Element der Kritik hervortreten, das Ergebniß um so problematischer werden muß. Wenn keine Urschrift mehr vorhanden ist, Abschriften und Drucke nicht unter der Aufsicht des Autors entstanden, sondern durch längere Zeiträume hindurch nach verschiedenen oder auch nach gar keinen Grundsätzen bald sorgfältiger bald nachlässiger fortgepflanzt sind, dann wird die Untersuchung über die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit der Quellen immer verwickelter; äußere Momente können für die Entscheidung in einzelnen zweifelhaften Fällen selten und nicht mit voller Zuversicht in Anspruch genommen werden, die inneren Gründe müssen mehr und mehr den Ausschlag geben. Die schwierigsten Probleme aber erwachsen für die Kritik nicht durch die Entstellungen, welche aus zufälligen Versehen und Irrthümern herrühren, wie arg diese auch im Verlauf der Zeit durch Nachlässigkeit und Unwissenheit wuchernd sich ausbreiten mögen, sondern durch die Verderbnisse, welche aus wohlgemeinten, aber verkehrten Verbesserungen hervorgehen. Es fehlt nie an

solchen Abschreibern und Correctoren, welche wohl im Stande sind zu bemerken, daß sich ein Fehler eingeschlichen hat, die aber aus Mangel an Geist und Scharfsinn den Fehler am verkehrten Orte suchen und durch ihre Verbesserungen entweder diesen gar nicht treffen, oder mit dem Fehlerhaften auch das Gesunde verändern, und so den trügerischen Schein von etwas an sich Erträglichem aber Unwahrem an die Stelle des offenbar Verkehrten setzen. Gesellen sich zu solchen ungeschickten Correctoren, die ihr Geschäft mit behaglichem Eifer auszudehnen pflegen, noch die Ueberklugen, welche kein Bedenken tragen auch den Autor selbst gelegentlich zu verbessern, damit Alles hübsch das Ansehen gewinne, welches ihrem Geschmack am meisten zusagt, so ist alle Gefahr da, daß allmählich eine falsche Schminke das ächte und ursprüngliche Kunstwerk überzieht. Da fällt es denn der Kritik oft schwer, so weit festen Boden zu gewinnen, daß die entstellende Tünche der Restauration entfernt werde, damit nur die alten Fehler und Lücken wieder zum Vorschein kommen, an deren Heilung sie sich nur mit aller Vorsicht und Sorgfalt gewissenhafter Methode wagen kann.

Glücklicherweise befindet sich der kritische Herausgeber Beethovens bei seiner Thätigkeit in einer verhältnißmäßig glücklichen Lage. Der Meister gehört einer Zeit an, deren Begebenheiten und Verhältnisse, deren Denkart und Empfindungsweise, deren künstlerische Auffassung und Darstellung wir uns im Wesentlichen nicht erst durch mühsame Forschung zu vergegenwärtigen haben, deren Anschauung und Verständniß uns unmittelbar klar ist, und nur im Einzelnen gelegentlich einer Nachhülfe durch detaillirtes Wissen bedarf. Und der Künstler selbst ist uns keine fremde Erscheinung, die wir durch einen künstlichen Apparat erst aus der Ferne in die Nähe rücken müssen, er ist uns gegenwärtig, wir leben mit ihm, ja er beherrscht uns. Wenn uns zu seinem Verständniß ja noch etwas mangelt, so liegt es nicht daran, daß er einer erst wieder zu belebenden Vergangenheit angehört, sondern daß er vorausgeschritten war, auch der kommenden Generation, die jetzt

noch voll Verehrung zu dem höher stehenden aufschaut. Von diesem Meister sind dann so zahlreiche, so bedeutende Werke verschiedener Richtungen und Entwickelungsstufen erhalten, daß es eindringendem Studium möglich ist, von seiner künstlerischen Individualität nach Anlage und Ausbildung, von der geistigen Conception und technischen Factur seiner Compositionen eine bestimmte, scharf ausgeprägte Vorstellung zu fassen, daß dadurch sichere Normen für das kritische Urtheil gewonnen werden. Endlich bietet auch die Ueberlieferung seiner Werke, obwohl ungleich und hier und da unsicher und lückenhaft, doch im Ganzen eine so genügende Grundlage für die kritische Herstellung, daß durch diese ein befriedigendes Resultat erreicht werden kann. Gleichwohl kommen bei der Ausübung der Kritik auch in diesem günstigen Falle alle Aufgaben, Fragen und Zweifel in Betracht, wie sie sich nur einem philologischen Kritiker in den Weg stellen, und können auch hier nur durch echte philologische Methode gelöst werden.

Beethoven schrieb bekanntlich eine sehr unleserliche Handschrift. Gar nicht zu reden von Skizzen und Entwürfen, die ein natürliches Vorrecht haben kaum enträthselbar zu sein, auch den unschönen und widerhaarigen Zügen seiner Reinschriften glaubt man die Ungeduld und den Unmuth darüber anzusehen, daß Ideen und Gedanken noch in Zeichen gefaßt und aufgeschrieben werden müssen. Dazu kommt, daß Beethoven, auch wenn er eine Composition vollständig aufgeschrieben hatte — was meistens rasch geschah, nachdem er lange im Einzelnen daran gearbeitet hatte —, noch daran zu ändern pflegte und seine Correcturen nicht mit säuberlicher Hand eintrug. Ein Manuscript Beethovens macht daher gewöhnlich auf den ersten Anblick einen abschreckenden Eindruck und verspricht dem, welcher Auskunft darin sucht, wenig Tröstliches. Allein wenn man sich mit den Zügen der Hand und der ganzen Schreibweise bekannt gemacht, sich etwas eingelesen hat, so überzeugt man sich, daß trotz der scheinbaren Achtlosigkeit der Schreiber sich Mühe gegeben hat, alles das deutlich zu bezeichnen, was für das Verständniß wichtig ist, daß er mit Aufmerksamkeit

und Sorgfalt schrieb. Läßt sich nun der Leser, der allerdings verstehen muß, worauf es ankommt, die Mühe des Entzifferns nicht verdrießen, so wird er in der Regel mit vollkommener Sicherheit erkennen, was Beethoven gewollt hat. Im Autograph des zweiten Finales von Fidelio sieht man auf einer der letzten Seiten an einer Stelle, wo es absolut unpassend ist, eine Passage hineingeschrieben



Bei genauester Untersuchung ließen sich endlich auch Zeichen entdecken, die auf den Platz hinwiesen, wohin der Zusatz gehörte, und so steht er jetzt S. 284 der neuen Partitur in der Piccolostimme um dem Moment der höchsten Steigerung noch einen verschärften Accent zu geben. Es ist daher von großem Werth, die Originalhandschriften als letzte Instanz zu Rathe zu ziehen, und es wird kaum eine benutzt worden sein, aus der nicht Berichtigungen von Fehlern entnommen werden konnten, die zum Theil später dem Componisten selbst bei der Correctur des Drucks entgangen waren. An kleinen Gemüthsergötzlichkeiten fehlt es bei der Durchsicht der Autographe auch nicht ganz. So macht es einen höchst komischen Eindruck, zu sehen wie Beethoven in der Partitur der Violinromanze in G dur um die Solostimme vom Orchester zu scheiden ein System zwischen beiden freigelassen hat, in das er dann wiederholt unbedachtsam hinein geräth, bis er bei einer solchen Gelegenheit mit großen Buchstaben hineinschreibt „Hol der Teufel das Spatium." In einer anderen Weise komisch ist die Bemerkung welche er in eine von ihm durchcomponirte Abschrift von Meeresstille und glückliche Fahrt zu Anfang beigeschrieben hat:

„NB. Bei diesem ersten Tempo hebe der Kapellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich auf, nicht mit dem mindesten Gemüth verbunden, sondern mit äußerster Stille, außer beim Forte. Beim ersten Takt etwas höher, beim 2ten

und 3ten schon nachlassend und beim 4ten wieder ganz die unmerklichste Bewegung"

was übrigens zu dem stimmt, was von seinen seltsamen Gebärden beim eigenen Dirigiren berichtet wird.

In früheren Jahren, wo Beethoven auch noch um etwas rücksichtsvoller schrieb, mag er wohl seine eigene Reinschrift zum Drucken hingegeben haben und vielleicht erklärt es sich theilweise auch daraus, daß von den älteren Werken verhältnißmäßig weniger Urschriften vorhanden sind, wiewohl sich kaum bezweifeln läßt, daß er selbst früher überhaupt weniger sorgfältig damit umgegangen sei. Später aber ließ er nur noch Abschriften drucken, die er selbst revidirt hatte. Seine Copisten hatten keinen leichten Stand mit ihm. Auch für einen geübten, wie es Jahre lang der von Beethoven schmerzlich vermißte und oft beklagte Schlemmer war, bot seine Handschrift immer wieder neue Schwierigkeiten, und in zweifelhaften Fällen das Richtige zu treffen war bei Beethovens Eigenthümlichkeit selbst für einen musikalisch gebildeten eine bedenkliche Sache. Die Revision ging selten ohne heftige Emotionen ab: „Ich habe nicht weniger als heute den ganzen Vormittag und vorgestern den ganzen Nachmittag mit der Correctur der zwei Stücke zugebracht und bin ganz heiser von Fluchen und Stampfen." Nahm er sie mit dem Copisten selbst vor, so führte sie gewöhnlich zu sehr lebhaften Scenen und dieser mußte in scherzhaften und ernsthaften Vorwürfen starke Dinge über sich ergehen lassen; aber trotz der heftigsten Ungeduld nahm Beethoven es mit diesen Correcturen äußerst genau, und alle von ihm selbst durchgesehenen Abschriften legen von der Gewissenhaftigkeit Zeugniß ab, mit welcher er für Richtigkeit und Deutlichkeit derselben besorgt war. Es ist daher begreiflich, daß in diesen Copien einzelne im Original etwa übersehene Flüchtigkeiten und Ungenauigkeiten verbessert erscheinen, wiewohl auch hier wiederum gelegentlich Versehen sich eingeschlichen haben, welche aus jenen zu verbessern sind, so daß beide zur gegenseitigen Controle dienen,

und in Zweifelsfällen das abwägende Urtheil des Kritikers entscheiden muß.

Von großer Bedeutung können Stimmen sein, welche bei Aufführungen gebraucht worden sind, die unter Beethovens Leitung Statt fanden. Zwar weiß jeder Erfahrene, daß die in den Proben bemerkten Fehler keineswegs immer in den Stimmen genau corrigirt werden, aber wo eine Correctur eingetragen ist, da kann man annehmen, daß sie ausdrücklich so gewollt und vorgeschrieben ist. Auch in einer viel besprochenen Controverse haben die Stimmen eine freilich kaum mehr nöthige Bestätigung gegeben. Bekanntlich wurde auf Mendelssohns Veranlassung im Jahr 1846 ein Brief Beethovens vom 21. August 1810 an die Verleger bekannt gemacht, worin es heißt: „Folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus c moll gefunden nämlich im 3ten Stück im ³/₄ Takt wo nach dem dur wieder das moll eintritt steht so: ich nehme gleich die Baßstimme, nemlich



die zwei Takte, worüber das × ist, sind zuviel und müssen ausgestrichen werden, versteht sich auch in allen übrigen Stimmen, die pausiren." Wie der Fehler entstanden sei, lehrte die zum Stich eingeschickte Abschrift, in welcher die ausgestrichenen Takte mit 1, die beiden folgenden mit 2 bezeichnet waren und dann mit Rothstift darüber geschrieben si replica con trio allora 2. Beethoven hatte also das ganze Scherzo mit Trio wiederholen und darauf die Coda folgen lassen wollen, dann aber die Wiederholung aufgegeben; was der Stecher nicht begriffen hatte. Daß manche die überschüssigen beiden Takte als eine ganz besondere Schönheit ansahen kann man begreifen; weniger daß Beethovens eigene kategorische Erklärung Widerspruch fand. Den Sachverhalt bestätigte nicht nur die Originalpartitur; zum Ueberfluß haben die Orchesterstimmen, nach welchen die Symphonie unter Beethovens Leitung
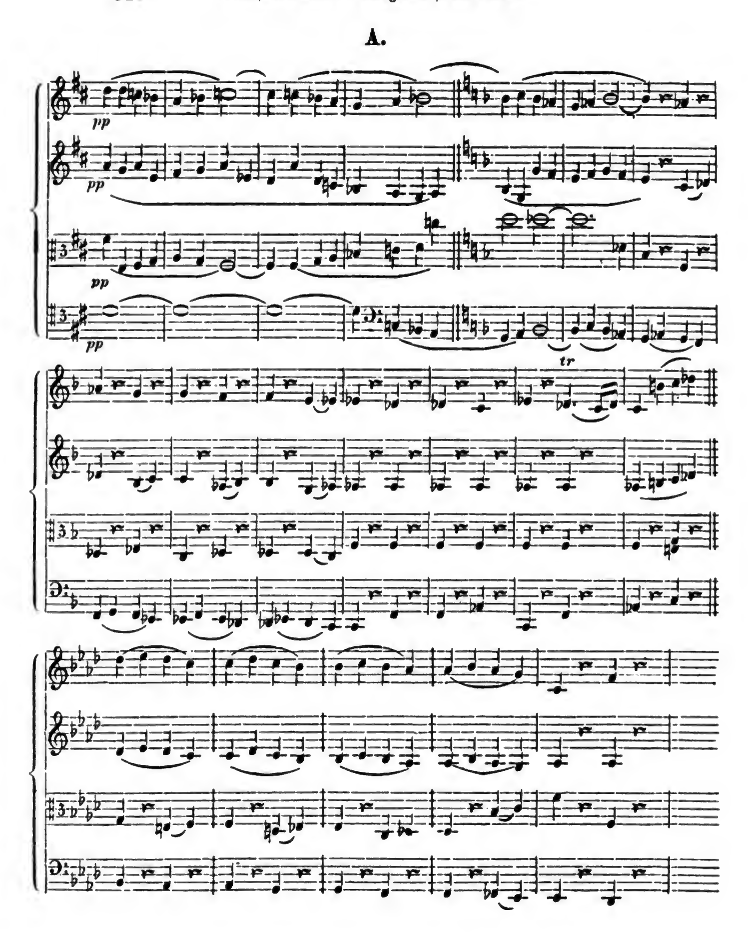
zuerst und wiederholt gespielt worden ist, die fraglichen Takte gar nicht, und es kann also kein Zweifel sein, daß er sie nicht gewollt hat; natürlich sind sie in der neuen Ausgabe ausgemerzt.

Von entstellenden Zusätzen erscheint jetzt auch die Musik zu Egmont befreit. Beethoven hat bei den Entreacts sein Augenmerk wesentlich darauf gerichtet, durch die Musik den Schluß des einen Aktes mit dem Anfang des folgenden so zu vermitteln, daß er anknüpfend an die Schlußsituation unmittelbar in die Handlung des beginnenden Aufzugs einführt. Drei dieser Entreacts haben daher keinen vollkommenen musikalischen Abschluß, sondern endigen bei schon offener Scene mit einem charakteristischen Halbschluß. Die Ausführung der Musik, wie sie Beethoven wollte, setzt allerdings eine sehr genau berechnete und sorgfältig ausgeführte Inscenirung voraus. Um dem gewöhnlichen Schlendrian zu Hülfe zu kommen und auch für andere Fälle die Entreacts brauchbar zu machen, waren vollständig abschließende Anhängsel wünschenswerth erschienen, und Beethoven hatte — ein seltener Fall — sich dem „praktischen Bedürfniß“ gefügt und zugestanden, daß der musikalische Corrector in Leipzig derartige Schlüsse hinzusetze. Diese wurden nach damaliger Weise ohne jede Erklärung mit abgedruckt und galten mithin für authentisch, obgleich sie die ursprünglichen Intentionen des Componisten theilweise gradezu vernichteten. Es versteht sich, daß sie in der neuen Ausgabe gänzlich beseitigt sind.
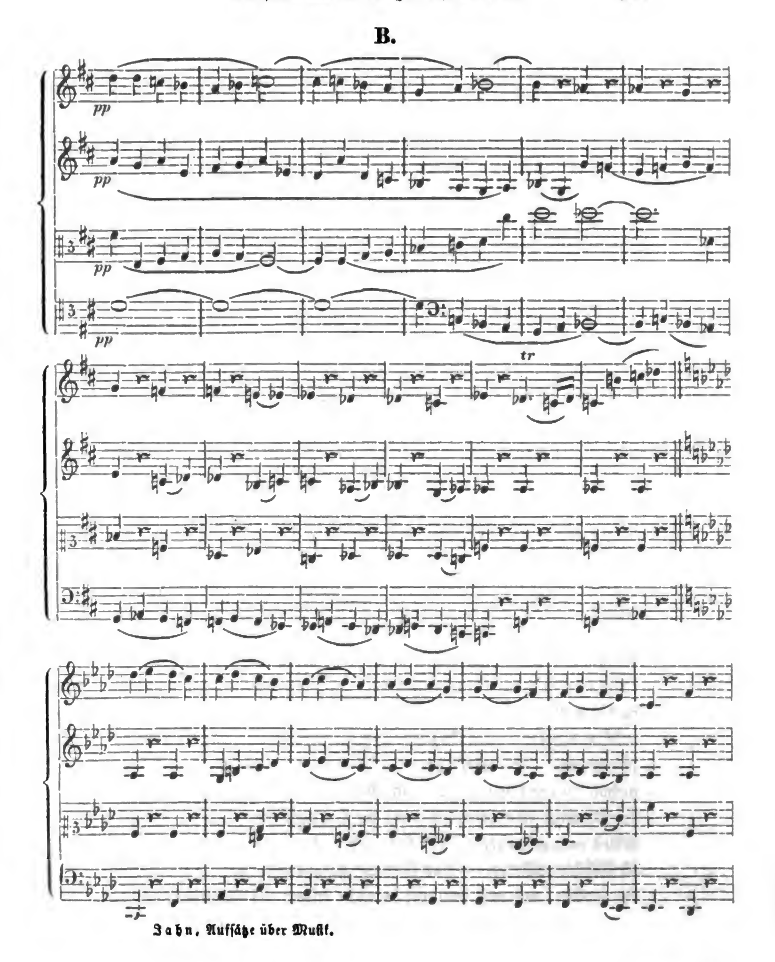
Hier durfte man nur einfach auf Beethovens Handschrift zurückgehen, wie bei einer Berichtigung im letzten Quartett (Op. 135), die einen wirklich unerhörten Fall bildet. Im letzten Satz desselben, wie er in den gedruckten Stimmen und in der danach redigirten Partitur bisher vorlag, findet sich eine Reihe von Takten, welche schwerlich jemals ohne Kopfschütteln gespielt und angehört worden sind. Indessen war der Respect vor den Excentricitäten der letzten Quartette so groß, daß man sich den Gedanken nicht erlaubte daß hier ein Fehler vorliege, der geändert werden müsse. Wenn aber auch ein solcher Zweifel wirklich aufgekommen wäre, so wäre eine Besserung, wie die Takte vorlagen,

schwerlich je gelungen. Der Abschreiber hatte nämlich in der ersten Violinstimme zwei Takte ausgelassen, die mit den beiden vorhergehenden bis auf eine Note gleichlautend sind. Der Corrector hatte allerdings, wie er nicht wohl anders konnte, bemerkt, daß eine Lücke vorhanden sei, allein er hatte dieselbe an der unrechten Stelle zu entdecken geglaubt und 12 Takte hinter der richtigen Stelle zwei nach eigenem Gutdünken gemachte Takte eingeflickt. Daß die so äußerlich eingerenkten Takte, während welcher die erste Geige und die übrigen Instrumente fortwährend um zwei Takte auseinander waren, überhaupt spielbar blieben, ist in der That zu verwundern. Bei der Vergleichung des Originals stellte sich Alles klar heraus, auch die Veranlassung des Irrthums und die unbesonnene Verballhornisirung, wie ein Blick auf die nebeneinandergestellte echte A und interpolirte B Recension zeigt.

A.



B.



Daß ein solches Verderbniß Platz greifen und unberichtigt bleiben konnte, erklärt sich freilich nur dadurch, daß dieses Quartett erst nach seinem Tode erschienen ist. Denn Beethoven war mit derselben Sorgfalt, welche er den Abschriften zuwandte, auch für die Correctheit der gedruckten Ausgaben thätig. Soweit es irgend möglich war, überwachte er selbst die Correctur und nahm es damit außerordentlich genau. In der Correspondenz mit seinen Verlegern spielt die Verbesserung der Druckfehler, welche ihn in den heftigsten Zorn versetzen konnten, eine große Rolle; auch nach der Herausgabe von ihm wahrgenommene Versehen theilte er mit und drang auf deren nachträgliche Berichtigung. So schreibt er in seinem gewöhnlichen scherzhaften Ton im Jahr 1816 an Haßlinger: „Es war ausgemacht, daß in allen fertigen Exemplaren des Quartetts (in F moll) ꝛc. die Fehler sollten corrigirt werden; dessen ungeachtet besitzt der Adjutant die Unverschämtheit, selbes uncorrigirt zu verkaufen. Dieses werde ich noch heute zu ahnden und zu bestrafen wissen. Mit den Verzeichnissen wird — wie ich merke nur Spott getrieben, allein ich werde auch hier wissen, was mir meine Ehre gebietet und gewiß nicht nachgeben. Zu wissen ist: daß — wenn ich nicht zwischen heute und morgen von wärmerem Diensteifer des Adjutanten überzeugt werde, demselben eine zweite schimpfliche Absetzung droht, obschon man denselben bekannter Großmuth getreu lieber befördert hätte.“ Vorher hatte er im selbigen Jahr sich ernsthafter vernehmen lassen: „Die Geschichte mit dieser Symphonie (in A dur) ist mir sehr verdrießlich, da haben wir nun das Unglück, weder die gestochenen Stimmen, noch die Partitur sind fehlerfrei; in die schon fertigen Exemplare müssen die Fehler mit Tusch verbessert werden, wozu S c h l e m m e r zu brauchen, übrigens daß ein Verzeichniß aller Fehler ohne Ausnahme zu drucken und zu verschicken, der roheste Copist hatte grade die Partitur so geschrieben, wie sie jetzt gestochen, ein d. g. fehlervolles mangelhaftes Werk, das noch nicht auf diese Weise von mir in Stich erschienen — das sind die Folgen von dem n i c h t corrigiren wollen, und von dem mir es nicht früher zur Uebersicht gegeben

haben, oder mich daran zu mahnen. Dieselbigen Exemplare, welche ich jetzt hier überschicke, sind uns mit dem danach verbesserten baldmöglichst zuzustellen, damit ich ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit einsehe. So bestraft sich der Eigensinn selbst, und Unschuldige müssen mit darunter leiden. Ich mag nichts mehr für mich von dieser verstümmelten geradbrechten Sinfonie wissen. — Pfui Teufel! — So ist Euch also wirklich der Grundsatz zuzuschreiben, daß Ihr das Publicum achtungslos behandelt, und dem Autor gewißenlos seinen Ruhm schmälert! Da ich krank war, und noch bin, und das Verlangen des Publicum nach diesem Werk ꝛc. das sind Entschuldigungen die Ihr anführen könnt beim Verkündigen des Verzeichnisses der Fehler. Behüt euch Gott — hol euch der Teufel." Und bald darauf in derselben Angelegenheit: „Ich bitte vor Allen, daß das Verzeichniß der Fehler gemacht werde, sowohl der einzelnen Stimmen als der Partitur, ich werde es dann mit den einzelnen Stimmen und der Partitur vergleichen,, dieses muß dann eiligst in alle Weltgegenden gesendet werden. Es ist traurig, daß es so sein muß, allein es ist nun nicht anders; auch sind dergleichen Fälle in der litterarischen Welt schon oft da gewesen. Nur weiter keinen Eigen- und Starr-Sinn, sonst wird das Uebel immer ärger." Es läßt sich denken, daß er solche Berichtigungen selten durchsetzte. Bald nach dem Erscheinen seiner ersten Quartette (Op. 18) schrieb er: „Herr Mollo hat wieder neuerdings meine Quartetten sage voller Fehler und Errata in großer und kleiner Manier herausgegeben, sie wimmeln drin wie die Fische im Wasser d. h. ins Unendliche. Questo è un piacere per un autore — das heiß ich stechen, in Wahrheit meine Haut ist ganz voller Stiche und Risse über diese schönen Auflagen meiner Quartetten." Diese Nachricht ist um so weniger tröstlich, als die Originalhandschrift dieser Quartette nicht wieder zum Vorschein gekommen ist. Auch später ging es ihm nicht besser, wie unter andern das Beispiel der C moll Symphonie zeigt, oder die große Messe, in welcher unter anderen Fehlern, welche er

brieflich rügte, die Angabe des Tempo für das Benedictus ganz fortgeblieben war.
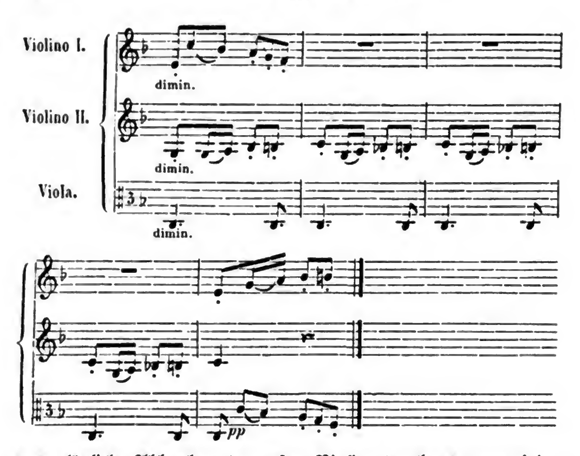
Obgleich also auch die von Beethoven selbst besorgten Ausgaben nicht fehlerfrei sind, bieten sie doch ein sehr wichtiges Hülfsmittel dar, ja sie können selbst dem Autograph und der revidirten Abschrift gegenüber die entscheidende Instanz bilden. Dies ergiebt sich schon daraus, daß die Revision der Correcturbogen ja auch immer wieder eine Revision der Composition war, in der unter Umständen erst die schließliche Redaction vorgenommen werden konnte. Einen merkwürdigen und in jeder Hinsicht interessanten Fall bietet das Violinconcert (Op. 61). Beethoven hat dasselbe für den genialen Violinspieler Clement geschrieben, wie auch der scherzhafte Titel des Autographs

Concerto per clemenza pour Clement primo Violino e Direttore al teatro a Vienna dal L. v. Beethoven 1806.
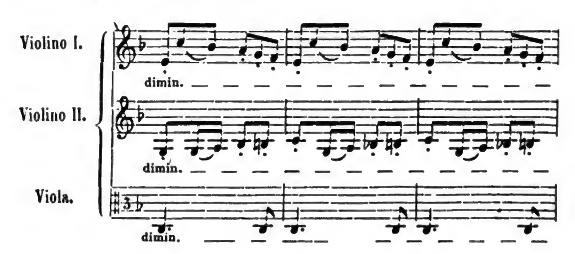
beweist, und dieser hat es in seinem Benefizconcert am 23. December 1806 zuerst gespielt. Die eigenhändige Partitur zeigt nun eine dreifache Redaction der Solostimme. An der gehörigen Stelle in der Partitur ist sie so niedergeschrieben, wie Beethoven sie ursprünglich concipirt hatte. Er war selbst mit der Technik der Saiteninstrumente so weit vertraut um Ausführbarkeit und Effect im Einzelnen beurtheilen zu können; wie er noch in den letzten Lebensjahren beim Einstudiren seiner Quartette zugegen war und, obgleich stocktaub, durch aufmerksames Zuschauen vielfache Gelegenheit fand die Spielenden zu corrigiren und aufzuklären. Allein ein durchgebildeter Virtuos hat über das Verhältniß der Schwierigkeiten zur Wirkung, über die Anwendung besonderer Mittel für einen besonderen Zweck ein durch vielseitige praktische Erfahrung gewonnenes, maaßgebendes Urtheil und, wo es die eigenen Leistungen gilt, Bedenken und Wünsche, die aus seiner eigenthümlichen künstlerischen Stellung hervorgehen. Offenbar hat nun Beethoven das fertige Concert vor der Aufführung einer genauen Durchsicht und Besprechung mit Clement unterzogen, dieser hat ihm seine Ansichten über dasjenige, was ihm überhaupt oder doch
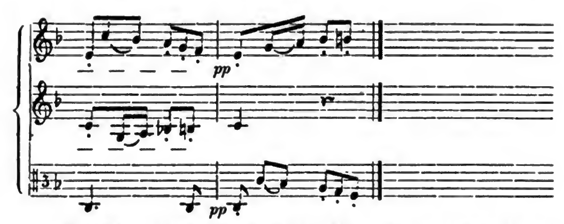
für sein Spiel undankbar erschien und Vorschläge zu Abänderungen mitgetheilt, und danach ist in einer abgesonderten Zeile unter der Partitur die Solostimme in neuer Fassung geschrieben, welche durchgehends die Rücksicht auf den praktischen Geiger offenbart, der die größten Effecte mit möglichster Sicherheit, also mit der bequemsten, der Natur des Instrumentes und der Weise seines Spiels am meisten angepaßten Technik zu erreichen wünschte. Daß Beethoven Clement so weit nachgab, ist ein neuer Beweis dafür, daß er viel auf ihn hielt, und so wie es nun umgeschrieben wurde, mag das Concert wohl vorgetragen worden sein. Als es aber zur Herausgabe kam, hat Beethoven doch Bedenken gefühlt die clement'schen Varianten alle gutzuheißen und deshalb in einer neuen Zeile oberhalb der Partitur eine dritte Redaction niedergeschrieben, welche zum Theil die ursprünglichen Ideen wieder aufnimmt, zum Theil die zweite Bearbeitung benutzt, dann aber auch ganz neue Aenderungen einführt. Man könnte nun allerdings zweifelhaft sein, welche Redaction die eigentlich berechtigte sei, allein da die unter Beethovens Aufsicht gedruckte, von ihm selbst corrigirte Ausgabe vorliegt, welche sich der zuletzt erwähnten Gestaltung anschließt, so bleibt es nicht zweifelhaft, daß dies die von Beethoven endgültig festgestellte Form sei und die andern Bearbeitungen nur ein historisches Interesse beanspruchen können.

Selbst wo das kritische Material reichhaltig vorliegt, finden sich dessen ungeachtet an einzelnen Stellen immer noch Zweifel und Bedenken, welche nur aus inneren Gründen gelöst werden können und eine gewisse Conjecturalkritik nöthig machen. Auch hier tritt der Fall ein, daß gute Conjecturen durch die Handschrift bestätigt werden. So hatte Schumann (Ges. Schr. S. 65.) darauf aufmerksam gemacht, daß in einer Stelle der Pastoral-Symphonie, wie sie vorlag



das plötzliche Abbrechen der ersten Violine durchaus unmotivirt sei und daß sich schon aus der Bratschenstimme in den nächst folgenden Takten ergebe, daß die Figur in gleicher Weise durch alle Takte fortzuführen sei. Er erklärte das Versehen einleuchtend dadurch, daß der Abschreiber das Zeichen der Wiederholung ÷ für eine Taktpause angesehen habe. Die Vergleichung der Originalpartitur hat dies vollständig bestätigt, nach welcher diese Stelle nunmehr so wiedergegeben ist:
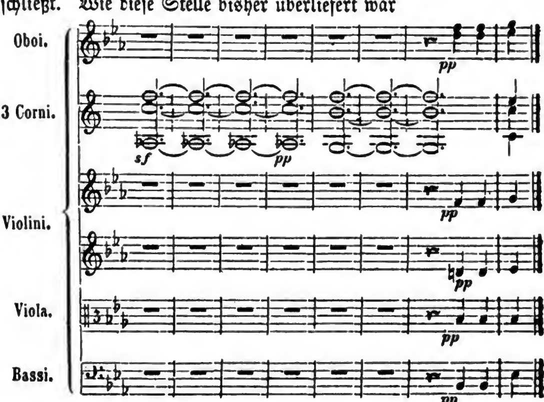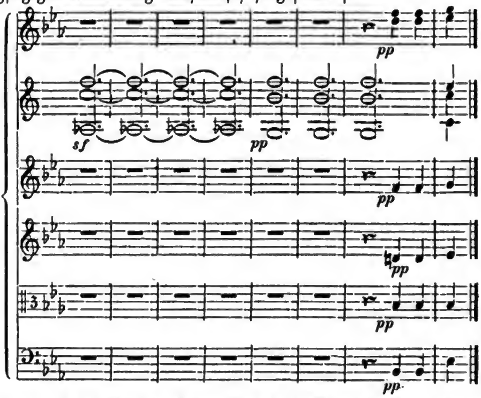




Eine Veranlassung Conjecturalkritik zu üben ist namentlich da gegeben, wo Beethoven in dem abgeschlossenen Werke noch Veränderungen gemacht, diese zwar in den Hauptstimmen oder an der Hauptstelle eingetragen, dann aber, wie es so leicht bei nachträglichen Verbesserungen geht, übersehen hat, daß diese Hauptveränderung nothwendig noch andere Correcturen nach sich zieht, damit Zusammenhang und Uebereinstimmung allenthalben wiederhergestellt sei. Die Urschrift zeigt dann augenscheinlich, wo nachträglich geändert und wo das Ursprüngliche, das nicht mehr paßt, stehen geblieben ist; sie kann darauf hinweisen, wo etwa eine zu auffällige Discrepanz von einem unberufenen Corrector im Druck ungeschickt beseitigt ist; allein, wie Beethoven die Verbesserung in allen Einzelnheiten durchgeführt haben würde, das kann nur errathen werden und der kritische Herausgeber muß daher in einem solchen Falle nach sorgfältiger Erwägung aller Umstände sich für das Wahrscheinliche entscheiden.

Es ist nicht dieses Ortes nachzuweisen und zu besprechen, was durch die neue Ausgabe für die einzelnen Werke durch die zum ersten Mal durchgeführte kritische Verwerthung des vorliegenden Apparats gewonnen ist; es konnte nur darauf ankommen klar zu machen, daß hier eine nothwendige und bedeutende Aufgabe zu lösen ist. Der Erfolg kann nicht zweifelhaft sein, wenn sie mit so ernstem Willen, mit so bedeutenden Hülfsmitteln, mit so tüchtigen Kräften angegriffen wird, wie es hier geschieht. Ganz ohne Verbesserungen werden sehr wenige Stücke geblieben sein, bei sehr vielen, auch bedeutenden und bekannten, sind sie zahlreich und wichtig.

Was in dieser Beziehung wichtig sei, darüber werden allerdings die Ansichten verschieden sein. Ein falscher Accord, den der Musiker stillschweigend als einen Druckfehler beseitigt, kann dem Dilettanten große Scrupel machen, so daß dessen Verbesserung für ihn keine geringe Bedeutung hat; Vortragszeichen, Bogen und Punkte und dergl. mögen diesem als Kleinigkeiten erscheinen, während Auffassung und Vortrag nicht selten dadurch wesentlich bedingt wird, und eine Berichtigung dieser Art dem Kundigen einen überraschenden Aufschluß geben kann. Beethoven schreibt bei Gelegenheit einer Correctur: „Es ist nicht gleichgültig und . — Die stehen manchmal später nach den Noten mit Absicht, z. B. . — Die Bindungen grade so wie sie jetzt stehen! es ist nicht gleichgültig ob so oder so ! — Merkts euch von höheren Orts." Um nur ein Beispiel anzuführen, so sind Jedem die wundervollen Accorde der Hörner gegenwärtig, mit welchen das Trio im Scherzo der Eroica schließt. Wie diese Stelle bisher überliefert war



bietet sie für die Ausführung durch die unvermeidliche Suspension des Taktgefühls eine außerordentliche Schwierigkeit dar, und es hängt immer am Haar, daß die Oboen und Saiteninstrumente präcis und sicher einsetzen. Wie sie jetzt mit einer scheinbar geringfügigen Aenderung authentisch hergestellt ist



sind durch Fortlassen der Bogenstriche alle Schwierigkeiten gehoben. Mit dem Eintritt des klaren Septimenaccords wird auch der Rhythmus bestimmt hervorgehoben und damit für Jedermann verständlich in die alte Bahn eingelenkt. — Namentlich in einer Beziehung haben die Correctoren eine Menge seiner oft sehr bedeutender Züge verwischt, welche jetzt wiederhergestellt sind. Damit ja Alles recht gleichmäßig und wohlgeordnet erscheine halten sie darauf, daß alle Vortragszeichen f, p, sf, dim. u. s. w. in allen Stimmen, die grade beschäftigt sind, an derselben Stelle erscheinen und hübsch ordentlich genau untereinanderstehen. Nicht selten bewahrt Beethoven aber die charakteristische Selbständigkeit, welche er den einzelnen Stimmeh giebt auch darin, daß er ihre Accente ganz abweichend vertheilt. Häufig ist es für das Verständniß der sich kreuzenden Melodien von der äußersten Wichtigkeit, ja sogar noth-

wendig, daß diese verschiedene Accentuation scharf hervortrete; in andern Fällen werden wenigstens sehr eigenthümliche charakteristische Züge ins Licht gesetzt. Wenn nun die neue Ausgabe nach allen Seiten hin *Verbesserungen* aufzuweisen hat, so ist doch vor allem das ein wesentlicher Fortschritt, daß sie *authentisch* sind und daß man sich auf den hier gegebenen Beethoventext als auf einen kritisch gesicherten verlassen kann. Damit kann natürlich nicht gesagt sein, daß nicht auch so eine erhebliche Anzahl von Stellen zurückgeblieben sei, welche den mehr oder weniger dringenden Verdacht erregen, daß sich Schreib- oder Druckfehler eingeschlichen haben. Allein wo das kritische Material keine Handhabe zu sicherer Besserung bot, war es Pflicht eines gewissenhaften Herausgebers keine willkürliche Aenderung vorzunehmen, sondern es dem Ermessen der Leser und Spieler zu überlassen, sich derartige Schwierigkeiten zu lösen.

Bei der Natur des kritischen Verfahrens ist es aber von großem Interesse, dasselbe auch beaufsichtigen zu können; es ist wichtig zu wissen, welche Hülfsmittel für jedes Stück zu Gebote gestanden haben und wie sie benutzt worden sind. Um diesem Bedürfniß zu genügen, sind die Vorbereitungen zu *kritischen Supplementheften* getroffen, in welchen genaue Auskunft über alle einschlägigen Fragen gegeben werden wird. Es ist sorgfältig verzeichnet worden, welche Autographe, Abschriften, Originaldrucke jedesmal vorgelegen haben; über ihre Beschaffenheit und Bedeutung, über den Gebrauch, welcher davon gemacht worden ist, über alles was dabei merkwürdig erscheinen konnte, ist das Nöthige angemerkt, einzelne Stellen, welche in irgend einer Beziehung kritisches Interesse bieten, sind notirt worden. Dadurch ist reichhaltiges Material gesammelt, welches in zweckmäßiger Redaction Aufschluß und Belehrung über alle Fragen der Kritik geben, die Lesarten sicher stellen kann, ohne doch durch einen Ballast überflüssiger Varianten zu ermüden und zu verwirren.

Die eindringende Durchforschung der Ueberlieferung der Beethoven'schen Werke hat auch für eine andere wichtige und schwie-

rige Frage mannigfache Aufklärung gebracht, für die Chronologie derselben. Bekanntlich hat sich die Gewohnheit gebildet, daß die Componisten ihre Werke in der Reihenfolge, in welcher sie dieselben dem Druck übergeben, mit einer fortlaufenden Opuszahl versehen, welche aber für die Bestimmung der Chronologie nur einen unsicheren und schwankenden Anhalt bietet. Denn selbst wenn sie streng in Ordnung gehalten ist — was von Beethoven auch nicht gilt — bezeichnet sie höchstens die Reihenfolge der Publication; wo verschiedene Verleger gleichzeitig Werke desselben Componisten publiciren, nicht einmal diese genau. Die Zeit der Veröffentlichung aber wird, da Musikalien keine Jahreszahl tragen, dadurch allein auch nicht annähernd bestimmt. Welcher Zeitraum zwischen den einzelnen Opus liegt, läßt sich nicht errathen; ob die Herausgabe rasch oder langsam, ob zu verschiedenen Zeiten verschieden erfolgt ist, kann man daraus nicht ersehen. Und doch ist schon die Beantwortung dieser äußeren Fragen keineswegs ohne Interesse, denn es ergiebt sich daraus, welche Stellung der Componist zum Publicum einnahm, welchen Einfluß seine Werke unter bestimmten Zeitumständen gewinnen konnten und in der That gewannen. Vollends im Stich gelassen sieht man sich bei der Frage nach der Entstehungszeit der einzelnen Werke, denn hierfür entscheidet weder die Opuszahl noch das Jahr der Veröffentlichung. Zufälligkeiten aller Art können die Veröffentlichung einer Composition zurückhalten oder beschleunigen; oft bleiben große und bedeutende Arbeiten länger liegen, während kleinere rasch gedruckt werden, mitunter werden vergessene Compositionen spät noch wieder hervorgezogen, zu Zeiten wird frischweg gedruckt, was nur fertig werden will. Alle solche Umstände haben auch bei Beethoven ihren Einfluß geübt. So sind die im Jahr 1789 geschriebenen Präludien als Op. 39 gedruckt; Lieder, welche in Bonn componirt waren, als Op. 52; das Octett für Blasinstrumente, wahrscheinlich ebenfalls aus der Bonner Zeit, erschien als Op. 103, nachdem das nach demselben arrangirte Quintett längst als Op. 4 gedruckt war; das Sextett für Blas-

instrumente, nach Beethovens eigener Angabe in früher Zeit und noch dazu in einer Nacht geschrieben, erschien als Op. 71; die 1796 componirte Arie Ah perfido als Op. 65, das Terzett vom Jahr 1801 Tremate als Op. 116. Die Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der einzelnen Werke zu ermitteln ist daher oft eine schwierige Aufgabe. Bei der kritischen Revision derselben mußte natürlich auch diese Frage ins Auge gefaßt werden, und es war sehr wünschenswerth, daß die neue Ausgabe auch hierüber soweit möglich sichere Auskunft ertheile.

Beethoven hatte die Gewohnheit, von der er aber leider auch viele Ausnahmen machte, auf seinen Reinschriften die Zeit zu bemerken, wann er dieselben niederschrieb, mitunter in sehr genauen Angaben, wie er z. B. zu Anfang des Klaviertrios in B dur (Op. 97) bemerkte „am 3. März 1811", zum Schluß „geendigt am 26. März 1811". In nicht wenigen Fällen hat mithin die Einsicht des Autographs oder auch einer mit ähnlichen Bemerkungen von Beethoven ausgestatteten Copie zuverlässige Auskunft über die Entstehungszeit gebracht; allein nicht alle Urschriften tragen solche Notizen, und häufig sind keine Urschriften vorhanden. Indessen läßt sich doch in manchen Fällen durch Benutzung anderer Hülfsmittel und Angaben auf combinatorischem Wege die Entstehungszeit sicher oder höchst wahrscheinlich ermitteln, oder doch in engere Gränzen einschließen und ungefähr bestimmen. Das wichtigste Hülfsmittel dafür sind Beethovens Skizzenbücher. Er pflegte auf zusammengeheftete Blätter nicht allein Einfälle und Gedanken, wie sie ihm in den Sinn kamen, zu notiren, sondern die einzelnen Motive, Passagen, Wendungen derjenigen Compositionen, die ihn gerade beschäftigten, mit unermüdlichem Fleiß im Einzelnen durchzuarbeiten und umzubilden, und da er in der Regel mit mehreren Werken zu gleicher Zeit beschäftigt war, so laufen die immer wiederholten Versuche der verschiedenen Compositionen fortwährend durcheinander und nebeneinander her. Beethoven legte auf diese Skizzen offenbar selbst Werth, er bewahrte sie auf und ließ sie in ihrer ursprünglichen Ordnung zu-

sammenbinden. Ein solches Skizzenbuch gewährt mithin nicht allein das lebendige Bild seines Arbeitens, sondern die unmittelbare Kunde dessen, was ihn gleichzeitig beschäftigte; wenn es gelingt für einige der skizzirten Compositionen anderweitig die Zeit zu bestimmen, oder wenn andere beiläufige Notizen auf eine bestimmte Zeit hinweisen — und in der Regel fehlt es an solchen Merkmalen nicht ganz — so wird es nun auch möglich, die Zeit der übrigen Compositionen mit ziemlicher Bestimmtheit festzustellen. Wäre man zur rechten Zeit bedacht gewesen diese Skizzenbücher in möglichster Vollständigkeit zusammenzuhalten, so würde ein unschätzbares Material zur Kenntniß der Geschichte und der Kunst des großen Meisters erhalten geblieben sein; jetzt sind sie zerstreut, zum Theil blattweis verzettelt, und nur mit Mühe und durch gutes Glück erlangt der Forscher die einzelnen Trümmer zur Benutzung. Ein ungemein interessantes und lehrreiches Beispiel, was durch umsichtige Forschung auf diesem Wege zu erreichen sei hat G. Nottebohm durch die sorgfältige Analyse eines im Besitz von J. C. Keßler befindlichen Skizzenbuchs gezeigt, welche einen Einblick in die Werkstatt des arbeitenden Künstlers gewährt und eine Reihe chronologischer Bestimmungen geliefert hat [1].

Für die Bestimmung der Entstehungszeit ist unter Umständen von entscheidender Bedeutung die Zeit der ersten Aufführung. Manche Compositionen sind für ganz bestimmte Veranlassungen geschrieben, manche Concerte erhielten ihre Anziehungskraft durch Aufführung neuer Compositionen, manche Werke sind von der Art, daß sie gleich nach ihrer Vollendung ins Publicum gelangen mußten. Die Zeit der Veranlassung und ersten Aufführung läßt also auch auf die Zeit der Entstehung schließen, wiewohl bei Combinationen der Art immer große Vorsicht zu beobachten ist. So wurde z. B. Collins Coriolan am 24. November 1802 zuerst aufgeführt, Beethovens Ouverture aber erst für eine spätere

---

1) Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und dargestellt von Gustav Nottebohm. Leipzig (1865).

Aufführung im Jahr 1807 geschrieben. Für die Variationen über beliebte Opernthemas, deren Beethoven in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthalts so viele schrieb, ist in der Regel die Zeit maaßgebend, wann jene Opern in Wien auf die Bühne kamen und ein oft nur momentanes Interesse erregten. Endlich — um von den Anhaltspunkten abzusehen, welche zufällige Erwähnungen in Briefen und litterarischen Hülfsmitteln verwandter Art an die Hand geben — sind die Angaben über die Publicationszeit, da wo sie keinen bestimmteren Aufschluß geben, wenigstens insofern wichtig, als sie jedenfalls den Zeitpunkt fixiren, unter welchen man nicht hinabgehen darf, was namentlich für die Werke der frühesten Zeit schon von Wichtigkeit sein kann. Sichere Angaben dieser Art sind nur durch mühevolle Detailforschung aus Theater- und Concertzetteln, aus Ankündigungen und Anzeigen in Zeitungen und Journalen, überhaupt aus den Winkeln und Kehrichthaufen der Litteratur zusammenzubringen, und um sichere Resultate zu gewinnen bedarf es großer Vorsicht und Genauigkeit. Was auf diesem Wege für die Chronologie der Beethoven'schen Werke zu erzielen ist, hat Alexander Thayer, welcher sich der zuverlässigen und rückhaltlosen Ermittelung der Wahrheit mit dem echten und nachhaltigen Enthusiasmus unermüdlich forschender Arbeit hingegeben und auch auf diesem Gebiet bewunderswürdige Studien gemacht hat, in seinem chronologischen Verzeichniß der Werke L. van Beethovens (Berlin 1865) mitgetheilt.

Die neue Ausgabe mußte sich der Kürze wie der Consequenz wegen zunächst darauf beschränken, die durch positive Angaben authentischer Documente unzweifelhaft überlieferten chronologischen Data mit der Ueberschrift des Titels mitzutheilen. Wo die Datirung erst durch Combination zu gewinnen ist, also auf Gründen beruht, die nicht ohne weiteres zu erkennen und zu prüfen, möglicherweise auch zweifelhaft und irrig sind, mußten sie ausgeschlossen bleiben. Was sich aber mit einiger Sicherheit ermitteln läßt, kann mit einer kurzen Begründung einen passenden Platz in den

kritischen Supplementheften finden, die auch für manche andere historische und bibliographische Notizen den angemessenen Raum gewähren werden, z. B. die genaue Mittheilung der Titel und Dedicationen. Es kann scheinen, als ob es am einfachsten gewesen sei die Titel und Dedicationen der einzelnen Werke, wie sie ursprünglich gedruckt waren, vor jedem zu wiederholen. Allein bei einer großen Sammlung verlangt die Raumersparniß und besonders die mit Consequenz durchzuführende Gleichförmigkeit keine geringe Rücksicht. Wenn gleich manche Titel Beethoven'scher Compositionen offenbar von ihm selbst abgefaßt sind und auch im Ausdruck etwas Charakteristisches haben, das nicht verwischt werden darf, so ist doch die weit überwiegende Mehrzahl nach der jedesmal üblichen Schablone gemacht, weitschweifig z. B. mit Aufzählung aller einzelnen Instrumente, für welche ein Stück geschrieben ist, in verschiedenen Sprachen, so daß die Wiederholung derselben in einer langen Folge große Unzuträglichkeiten haben würde. Es ist deshalb in übereinstimmender Weise jedem Stück eine Ueberschrift gegeben, welche den Titel seinem wesentlichen Inhalt nach, die Angabe der Dedication und die Opuszahl enthält. Die bibliographisch genaue Mittheilung der Titel und Dedicationen, wo sie von irgendwelchem Interesse sein kann, wird besser den kritischen Supplementheften vorbehalten, wo sich denn auch am passendsten mancherlei dahin gehörige Notizen anschließen. Dahin gehört die Mittheilung von Titeln, welche sich in Beethovens Handschriften finden, aber im Druck geändert wurden, wie deren schon angeführt sind. So hatte er dem herrlichen Quartett in Fmoll (Op. 95) den Titel Quartetto serioso, der Sonate für Klavier und Violoncello (Op. 102) die Bezeichnung „Freye Sonate" gegeben; das Octett für Blasinstrumente (Op. 103) führte den für seine Entstehungszeit bezeichnenden Titel Partie dans un concert. Auch manche Veränderungen, welche er mit Dedicationen vornahm, verdienen wohl bemerkt zu werden. Die erste Messe in C dur (Op. 86) war dem Fürsten Nicolas Esterhazy gewidmet, bei dem sie zuerst aufgeführt wurde — die Ab-

schrift mit Beethovens Dedication befindet sich im Archiv von Eisenstadt —; da er aber durch die kühle Aufnahme, welche sie beim Fürsten fand, verstimmt wurde, widmete er sie, als sie gedruckt ward, dem Fürsten Kinsky. Das anmuthige Rondo in G dur (Op. 51, 2) war der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet, welche auf diese Widmung nach Beethovens Wunsch zu Gunsten der Gräfin Henriette Lichnowsky verzichtete; zum Ersatz widmete er ihr darauf die Cis moll Sonate (Op. 27, 2). Man weiß, welche Bedeutung Sonate und Widmung bekommen haben, seitdem es bekannt geworden ist, daß Beethoven mit Giulietta Guicciardi durch die innigste Neigung verbunden war, und nun vergleiche man mit der Sonate jenes Rondo.

Unvermerkt sind wir auf die mehr äußerlichen Fragen der Herstellung geführt worden. Das erste Erforderniß jeder guten Ausgabe ist natürlich Correctheit, damit die durch sorgfältige Kritik gewonnenen Resultate auch treu und zuverlässig überliefert werden. Es versteht sich von selbst, daß die äußerste Sorgfalt angewendet ist, um eine solche Correctheit zu erzielen. Ganz frei von Fehlern hat freilich noch nie ein Werk die Presse verlassen; auch wo die raffinirteste Sorgfalt bei der Correctur angewandt war, hat man nachher Druckfehler gefunden. Die eigenthümliche Einrichtung des Musikhandels, daß die gestochenen Platten aufbewahrt und die Auflagen nicht größer als unmittelbar nöthig gemacht werden, läßt auch eine nachträgliche Verbesserung von Stichfehlern zu, und das musikalische Publicum kann sich durch Anzeige der beim Gebrauch etwa bemerkten Fehler das Verdienst erwerben, zu einer mit jeder Auflage zunehmenden Correctheit, jeder an seinem Theil, beizutragen.

Die Ausstattung ist ganz vorzüglich und wird auch verwöhnten Ansprüchen mehr als Genüge thun. Aller Luxus, der besonders auf eine unverhältnißmäßige Raum- und Papierverschwendung den Anspruch einer Prachtausgabe gründet, ist hier zweckmäßig vermieden, wo es auf die möglichste Verbreitung in weiten Kreisen ankam. Das Format ist das jetzt gewöhnliche Hochfolio,

bequem für die Notenpulte und auch zum Lesen nicht zu schwerfällig, das Papier schön und weiß, die Noten deutlich und gefällig, die für den Spieler bestimmten sehr kräftig und in die Augen fallend, in den Partituren, soweit sie aufs Lesen berechnet sind, natürlich kleiner, aber auch hier bequem und übersichtlich. Die Eintheilung und Einrichtung des Stichs ist durchgehends so, daß man den Eindruck einer anständigen und wohlthuenden Liberalität erhält, während doch der Raum geschickt und sparsam zu Rathe gehalten ist. Dazu ist der Preis des Bogens, der bei dieser Weise des Drucks mehr als gewöhnlich enthält, ungefähr auf die Hälfte der üblichen Preise ermäßigt.

Wer sich an einer bändereichen Sammelausgabe betheiligt, hat sich darauf gefaßt zu halten, daß eine beträchtliche Reihe von Jahren vergeht, bis er dieselbe vollständig vor sich sieht, und muß sich getrösten, daß er, wenn er die Vollendung nicht erleben sollte, doch zu einem die kommende Generation erfreuenden Werke das Seinige beigetragen hat. Wenn solchen, in der Sache völlig begründeten Erfahrungen gegenüber in dem Prospectus die Vollendung der Beethoven-Ausgabe in drei, höchstens vier Jahren in sichere Aussicht gestellt wurde, so mag Mancher dieses Versprechen mit einigem Mißtrauen aufgenommen haben. Allein durch eine energische Anwendung bedeutender Hülfsmittel, durch das glückliche Zusammenwirken eifriger Herausgeber mit hülfsbereiten Genossen ist es in der That gelungen vor dem gesetzten Termin ein Unternehmen zu vollenden, das sowohl durch die Größe und Bedeutung, welche ihm an sich zukommt, als durch den Sinn und die Kraft, womit es vorbereitet und ausgeführt worden ist, Anspruch hat für ein nationales zu gelten, das als ein schönes Denkmal dastehen wird, dem Meister zur Ehre, der große Werke schuf, und dem Geschlecht, das ihn verstand und bewunderte.



